CAHIERS

DU CINÉMA



75 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● OCTOBRE 1957 ★ 75



Kirk Douglas et Burt Lancaster sont les intrépides héros du film PARAMOUNT en VISTAVISION et en TECHNICOLOR, REGLEMENTS DE COMPTES A O.K. CORRAL (*Gunfight at the O.K. Corral*), dont la mise en scène a été assurée par John Sturges.

NOTRE COUVERTURE



Giuletta Masina et **François Périer** dans **LES NUITS DE CABIRIA**, de Federico Fellini. Pour son extraordinaire création, Giuletta Masina a remporté le Grand Prix d'Interprétation Féminine au Festival de Cannes 7957. (Co-production LES FILMS MARCEAU - DINO DE LAURENTIIS, distribuée par LES FILMS MARCEAU).

Ne manquez pas de prendre page 52 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1957 — TOME XIII — N° 75

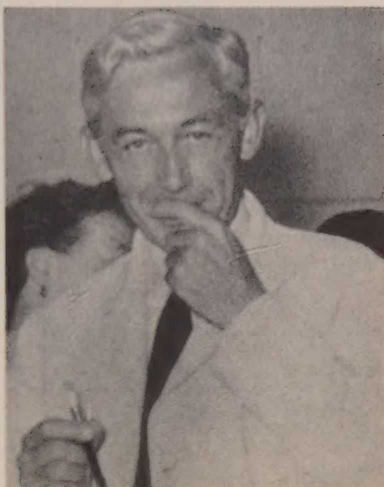
SOMMAIRE

Les Films



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

PROPOS DE ROBERT BRESSON



(Sténographie d'une conférence de presse)

A Cannes, le mardi 14 *mai* 1957, Un Condamné à mort s'est échappé *de Robert Bresson, seul film français, avec* Celui qui doit mourir, *sélectionné pour le Festival, était projeté en matinée au lieu qu'en soirée, en raison de l'hostilité des organisateurs à l'égard de cette œuvre qui devait néanmoins remporter le prix de la meilleure mise en scène.*

Le lendemain à onze heures, Robert Bresson acceptait de rencontrer les journalistes et de répondre à leurs questions. Le texte que nous publions ici n'est autre que la relation sténographiée de cette « conférence de presse », animée par notre confrere Denis Marion, et à laquelle assistait le principal interprète au film, François Leterrier.

Absent de Paris, Robert Bresson n'a jamais pris connaissance de cette sténographie et, par conséquent, n'a jamais eu la possibilité d'y changer ou retrancher quoi que ce soit. D'où le ton « parlé » et sans apprêt de cette causerie que nous rapportons telle quelle, sans ornement.

Les réponses de Robert Bresson aux questions de R.-M. Arlaud, André Bazin, Louis Marcorelles, Denis Marion, Georges Sadoul, J.-L. Tallenay, François Truffaut et de plusieurs confrères étrangers constituent une véritable profession de foi, d'autant plus précieuse pour nos lecteurs qu'ils savent avec quelle parcimonie l'auteur des Dames du Bois de Boulogne *livre d'ordinaire sur son travail les réflexions indispensables à la parfaite compréhension de celui-ci.*

— *Il semble qu'*Un Condamné à mort s'est échappé *soit un succès commercial ?*

— Oui, en effet. Il s'agit de savoir ce qu'est le public. J'entends par public le vrai public, le gros public, tout le monde enfin ; je crois beaucoup à la grande qualité de ce public, beaucoup plus subtil qu'on ne le pense. On peut le prendre par le bas, ce qu'on fait quelquefois, mais si on le prend par le haut, on le touche très fort.

— *Avez-vous été frappé par l'histoire, telle qu'elle était racontée, ou par ce qui pouvait être montré, en se servant de cette histoire comme d'un prétexte ?*

— Vous savez... vous me demandez des choses que je ne me suis pas demandées à moi-même... Je me rappelle la lecture que j'ai faite de ce récit : c'était un récit très précis, très technique même, de l'évasion. Je me rappelle cette lecture et je me souviens qu'elle me fit l'effet d'une chose d'une grande beauté : c'était écrit dans un ton extrêmement précis, très froid, et même la construction du récit était très belle. Cela avait beaucoup

de grandeur. Il y avait à la fois cette froideur et cette simplicité qui font que l'on sent que c'est l'œuvre d'un homme qui écrit avec son cœur : c'est quelque chose de très rare. Et comme je cherche toujours, et avant tout, un sujet qui puisse contenter à la fois le producteur avec lequel je travaille et moi-même, et de plus quelque chose qui soit très près de la vérité — car si je parle d'une chose fausse, il m'est très difficile de redresser cette fausseté pour arriver à une vérité — j'ai trouvé que ce sujet réunissait toutes les qualités.

— N'y a-t-il pas dans Un Condamné à mort *un certain aspect documentaire ?*

— Mais j'ai bien voulu que ce soit presque un documentaire. J'ai gardé un ton frisant le documentaire pour conserver cet aspect de vrai, tout le temps.

— Est-ce pour cette raison que vous manifestez une certaine hostilité à l'égard des acteurs professionnels ?

— Mais ce n'est pas une hostilité du tout, ne croyez pas cela. Je crois que le cinéma est dans une ornière, qu'il a un langage propre, des moyens propres, et que, depuis qu'il existe, il se trompe, c'est-à-dire qu'il cherche à s'exprimer par des moyens qui sont ceux du théâtre. Or, il y a des acteurs merveilleux, que j'admire au théâtre. Croyez bien d'ailleurs que cela me donne un tel mal de ne pas prendre d'acteurs, que ce n'est pas pour mon plaisir que je le fais. Mais je crois au langage très particulier du cinéma et je pense que, dès que l'on essaye de s'exprimer par la mimique, par les gestes, par des effets de voix, cela ne peut plus être du cinéma, cela devient du théâtre photographié. Et pour moi, cela prend une telle évidence que j'ai l'impression d'enfoncer des portes ouvertes.

J'ai vu ici des films qui, bien sûr, s'expriment par la mimique, les gestes, les intonations des acteurs, puisqu'ils font tous ainsi. Par exemple j'admire Charlie Chaplin, sauf ceux de ses films qui s'expriment par la mimique. Le cinéma n'est pas cela : il doit s'exprimer non pas par des images, mais par des rapports d'images, ce qui n'est pas du tout la même chose. De même un peintre ne s'exprime pas par des couleurs, mais par des rapports de couleurs ; un bleu est un bleu en lui-même, mais s'il est à côté d'un vert, ou d'un rouge, ou d'un jaune, ce n'est plus le même bleu : il change. Il faut arriver à ce qu'un film joue des rapports d'images ; il y a une image, puis une autre qui a des valeurs de rapport, c'est-à-dire que cette première image est neutre et que, tout à coup, mise en présence d'une autre, elle vibre, la vie y fait irruption : et ce n'est pas tellement la vie de l'histoire, des personnages, c'est la vie du film. A partir du moment où l'image vit, on fait du cinéma.

C'est pourquoi je n'ai aucune hostilité à l'égard des acteurs, au contraire ; si je le pouvais, j'en employerais certains que j'admire, mais il se trouve qu'ils ont beaucoup plus de mal à ne pas jouer que les gens de la rue à être simples, encore que bien des gens dans la vie jouent la comédie, surtout lorsque ce sont des enfants : les enfants au cinéma sont pour moi une chose effrayante. Mais surtout, mon système permet, en se donnant beaucoup de mal, de trouver chez l'interprète, non pas une ressemblance physique et de le choisir parce qu'il est blond ou brun, grand ou petit, mais une ressemblance morale, si bien qu'à partir du moment où il prendra part au travail du film, il n'aura qu'à être lui-même.

— Je crois que ce que dit M. Bresson est très vrai, car nous sommes ici dans un endroit où les films se transforment en pièces de théâtre, c'est-à-dire où l'on applaudit les numéros d'acteurs, ou bien chaque fois qu'un ton est plus haut que l'autre, qu'une image est plus haute que l'autre. Et si Un Condamné à mort s'est échappé *a été le plus applaudi à la fin, c'est le seul film à ne pas l'avoir été en cours de projection.*

— Oui. On a voulu faire du cinéma un théâtre photographié qui n'a pas du tout le brillant du théâtre, puisqu'il n'y a même plus la présence physique, la présence en chair et en os. Il y a simplement des ombres, des ombres de théâtre.

— Ne croyez-vous pas que pour devenir comédien il faille un certain nombre de traits qui font que tous les comédiens se ressemblent et qu'on finit par ne plus trouver parmi eux autant de « têtes », de personnages que dans la vie ?

— En effet. Pour un acteur, il ne faut plus être soi-même, il faut être un autre. Il se passe alors une chose bizarre : cet appareil qu'est la caméra prend tout, n'est-ce pas, c'est-à-dire qu'elle prend l'acteur qui est lui-même et un autre à la fois. Si on veut bien regarder



Un condamné à mort s'est échappé.

cela de très près, on voit immédiatement qu'il y a du faux : le résultat n'est pas vrai. Au cinéma, dès que c'est vrai, on touche, et on touche tellement fort qu'au fond on peut toucher avec des riens, avec des choses très subtiles.

— N'est-ce pas parce que certains réalisateurs cherchent des personnages qu'on voit dans la vie, mais qu'on ne trouve pas dans le monde des comédiens, qu'ils sont amenés à prendre des interprètes non professionnels ?

— Bien sûr. Seulement, ce qui rend la chose presque infaisable, c'est que le cinéma est maintenant parti : c'est un engrenage, une sorte d'institution ayant ses équipes d'acteurs, qui deviennent d'ailleurs des équipes internationales ; au fond, on ne fait plus de films qu'avec sept acteurs pour le monde entier. Mais le public en a assez, j'en suis sûr. Cela va durer encore un an ou deux peut-être, et l'on trouvera alors un faux moyen pour sortir de l'impasse. Je suis sûr que le mal vient de là, parce qu'un acteur n'est pas une personne vraie, mais un autre que lui-même et aussi parce que, comme vous le disiez, ils sont tous pareils : ils arrivent à se copier les uns les autres. Moi, je ne reconnais plus les voix : ils ont tous la même voix, les mêmes gestes, la même mimique. On fait des films qui peuvent être au départ tirés de Victor Hugo, d'Hemingway ou de je ne sais qui : à l'arrivée on a le même film.

— Ne croyez-vous pas que tous vos personnages en fin de compte vous ressemblent ?

— Comment voulez-vous qu'ils me ressemblent ? Chaque être humain est tellement unique, à un seul exemplaire. Mes personnages me ressemblent dans la mesure où ils épousent ma façon de voir, de sentir. Bon. C'est par là, je crois qu'un auteur de films peut montrer sa personnalité : comment la montrerait-il sans cela ?

Mais je crois que vous pensez tous à un cinéma qui est un spectacle. Or, le cinéma n'est pas un spectacle, c'est une écriture, une écriture par laquelle on essaye de s'exprimer avec d'horribles difficultés, parce qu'il y a tant de choses entre vous-même et l'écran : il faut remuer tant de montagnes, tant de chaînes de montagnes, que vous faites ce que vous pouvez pour arriver à vous exprimer. Mais vous ne pouvez changer l'être intime de

l'interprète ; un regard authentique est une chose que vous ne pouvez inventer : quand vous l'attrapez, c'est admirable. Admirable aussi une certaine expression que vous n'avez pas voulue. Il faut se faire des surprises avec les interprètes : alors vous avez des choses extraordinaires. Mais si vous prenez un acteur, vous n'avez aucune surprise. C'est bien pourquoi les distributeurs et les producteurs les prennent.

En réalité, ce qui est beau dans un film, ce que je cherche, c'est une marche vers l'inconnu. Il faut que le public sente que je vais vers l'inconnu, que je ne sais pas à l'avance ce qui va arriver. Je ne le sais pas parce que je ne connais pas à fond mon interprète, bien que je l'aie choisi avec autant de précautions que possible. C'est merveilleux de découvrir un homme au fur et à mesure que l'on avance dans un film, au lieu de savoir à l'avance ce qui sera... qui, en fait, ne serait rien que la fausse personnalité d'un acteur. Dans un film, il faut avoir ce sentiment d'une découverte de l'homme, d'une découverte profonde. En tout cas, la donnée, c'est la nature, l'homme : ce n'est pas l'acteur. Il faut revenir à la nature ; il faut beaucoup chercher, avoir les moyens de chercher plus.

— A ces acteurs non professionnels, vous donnez peut-être le goût de devenir comédien ?

— Non, justement pas. Je donne le goût de ne pas devenir comédien.

— Monsieur Leterrier, aviez-vous pendant le tournage du Condamné *le sentiment de vous exprimer totalement ou d'être entre les mains d'un être qui vous transformait complètement ?*

— J'avais le sentiment d'être très circonscrit, très dirigé, tout simplement.

— Ce n'est pas difficile à comprendre... Il ne faut pas croire qu'on arrive au vrai par le vrai. J'essaye d'arriver au vrai par quelque chose de... mécanique, si vous voulez. Ce sentiment qu'a Leterrier d'avoir été manœuvré par moi est dû à cette mécanique, nécessaire pour arriver à quelque chose de beaucoup plus vrai, qui est lui-même.

— Avez-vous cherché en quelque sorte à révéler François Leterrier à lui-même à travers votre film ou à l'intégrer à votre film selon votre propre conception ?



Un condamné à mort s'est échappé.



Un condamné à mort s'est échappé.

— Les deux... C'est-à-dire, j'invente ce qu'il est. Mais avant de tourner, nous nous voyions tous les jours, nous parlions, et j'étais sûr de ne pas me tromper, d'avoir trouvé avec lui le personnage que je cherchais. Cela a duré très longtemps ; cela ne s'est pas décidé dans un bureau, par un coup de téléphone donné à quelqu'un qu'on ne connaît pas, mais à la suite d'une fréquentation constante.

— *Voilà qui me permet de poser une autre question : combien de temps vous a-t-il fallu pour la préparation et le tournage d'*Un Condamné à mort s'est échappé ?

— Cela a été assez rapide. J'ai eu le temps d'y penser pendant six mois environ sans travailler ; je crois que j'ai écrit le dialogue en deux mois et demi ou trois mois. J'ai eu une chance extraordinaire, parce que j'ai pu préparer le film et trouver tout le monde en deux mois et demi ou trois mois aussi, je ne me rappelle plus bien. J'ai tourné à peu près dans le même temps, c'est-à-dire deux mois et demi, et j'ai fait le montage en trois mois environ. C'est rapide pour moi.

— *Le mysticisme que beaucoup d'entre nous voient dans votre film, l'y avez-vous mis, s'y est-il introduit en dehors de votre contrôle, ou est-ce qu'à votre avis il n'y est pas ?*

— Je ne sais pas ce que vous entendez par mysticisme... Non, je crois que tout ce qui est dans un film est ce qu'on n'y a pas mis. Il faut arriver à mettre des choses sans les mettre, c'est-à-dire qu'il faut que tout ce qui est important n'y soit pas au départ et y soit à l'arrivée. Alors, ce que vous venez d'appeler mysticisme doit venir de ce que, moi, je sens dans une prison, c'est-à-dire, comme le second titre *Le Vent souffle où il veut* l'indique, ces courants extraordinaires, la présence de quelque chose ou de quelqu'un, appelez cela comme vous voudrez, qui fait qu'il y a une main qui dirige tout. Les prisonniers sont très sensibles à cette atmosphère curieuse, qui n'est d'ailleurs pas du tout une atmosphère dramatique : cela se place à un niveau beaucoup plus haut. Il n'y a pas de drame dans une prison : on entend fusiller les gens, mais on ne fait pas de grimaces pour cela : c'est normal, cela fait partie de la vie de la prison. Tout le drame est intérieur.

D'un point de vue tout à fait concret et matériel, j'ai cherché bien sûr à mettre dans les contacts entre prisonniers cette chose curieuse : simplement parce qu'on s'est dit trois mots, tout à coup toute la vie est changée. C'est comme cela dans les prisons.

— *Pourquoi avons-nous pour tous les personnages une idée de leurs antécédents, de*

leurs rapports avec le monde extérieur, sauf pour le personnage central qui n'est rattaché à rien ?

— Il n'est rattaché à rien, parce que nous sommes avec lui. Ce qui nous donne d'ailleurs cette impression d'être avec lui, c'est peut-être qu'au fond nous n'en savons pas plus que lui sur lui-même.

— *Est-ce pour cette raison que vous avez supprimé tout ce qui se passe après l'évasion dans le récit original ?*

— Oh, non ! C'est pour une simple raison de composition. Il fallait que ce soit rond : cela devait commencer là et se terminer là. Sans cela, on pouvait continuer à l'infini et raconter les aventures de Devigny en Algérie. Mais il y a des exigences de composition, un rythme à suivre, un moment où l'on doit s'arrêter. Lorsqu'un menuisier fait une table, il finit par la raboter, le pied vient à tel endroit : tout se construit d'une façon qui ne peut pas être changée.

Il faut faire des films comme on écrit, c'est-à-dire avec des sentiments ; ce qui est si difficile dans le cinéma, c'est d'arriver à s'exprimer, à faire sentir ce que l'on sent, au lieu de faire une histoire, un spectacle si vous voulez, bien ou mal composé.

— *Vos quatre films sont tirés d'œuvres existant auparavant. Mais l'argument de départ n'a pas beaucoup d'importance ?*

— Si ce n'est que cela nous aide, nous, auteurs de films, à nous entendre à l'avance sur ce que l'on va développer, au lieu de nous mettre à un travail qui est long, très long pour moi, sans aucune garantie. C'est un peu une paresse.

— *Eprouvez-vous la nécessité de créer un jour une œuvre entièrement par vous-même ?*

— J'ai écrit de toutes pièces le film que je vais faire, et le suivant aussi.

— *Une chose a beaucoup impressionné les gens : l'ellipse de la mort de la sentinelle qui fut considérée comme un effet. L'avez-vous faite parce que vous vous refusez à filmer la mort — on ne voyait pas non plus celle du curé de campagne — ou bien parce que ce n'était qu'un détail de l'évasion ?*

— Je ne peux pas répondre directement à cette question. Je vous dirai simplement que si j'avais montré la mort de la sentinelle, le film aurait tout à coup été décalé par rapport à ce qu'il était avant. Si le film a vraiment la puissance d'émotion que certains lui reconnaissent, cela vient de ce qu'il n'y a pas d'erreurs de jugement : non seulement je n'avais aucune envie de montrer cela, parce que cela ne m'intéressait pas, mais aussi il ne faut pas se tromper dans ce qu'on montre et dans ce qu'on ne montre pas, surtout dans ce qu'on ne montre pas. Depuis le début du film, il y a des choses plus importantes que cela que je n'ai pas montrées, sans réfléchir fort d'ailleurs : c'est venu de ma façon de voir et de sentir.

— *Mais n'avez-vous pas une certaine répugnance à filmer la mort ?*

— Le sujet n'est pas dans ces mains qui étranglent ; il est ailleurs, dans ces courants qui passent. A ce moment-là, les objets sont — c'est assez curieux — beaucoup plus importants que les personnages. La terrasse là-haut, ce mur, ce noir, le bruit du train sont plus importants encore que ce qui se passe. Les objets et les bruits sont alors, dans un sens mystique si vous voulez, en communion intime avec l'homme, et c'est beaucoup plus grave, plus important que des mains qui étranglent une sentinelle.

— *Souhaitez-vous être suivi ? Souhaitez-vous l'avènement d'une école Bresson ?*

— Non, une école sûrement pas. Mais je souhaiterais ne pas être seul pour arriver à sortir de cette ornière. Cela m'arrangerait beaucoup, parce que c'est très difficile de rester seul : je ne peux pas me défendre... encore que je ne lutte pas tellement.

— *Mais des films essayant de ressembler aux vôtres, sans les singer, et n'y parvenant pas parce que c'est très difficile, vous mettraient probablement plus en colère que les mauvais films courants ?*

— Oui... oui, sans doute.

— *Avez-vous des rapports avec d'autres auteurs de films ?*

— Hélas !... Maintenant, je dois dire que c'est ma faute, parce que je ne vais pas voir leurs films. Mais je ne peux pas les voir, parce que je sens la faute commise et je me dis que je serais complice. Ce n'est pas du tout que ces films n'aient pas d'intérêt, au contraire : il y a de l'invention dans tous les films, mais moi, personnellement, je ne peux pas les supporter. Vous voyez, je souhaite vraiment beaucoup, non pas qu'on fasse des films à ma manière, mais qu'on change de champ, que le cinéma cesse d'être du théâtre photographié, c'est tout.

— *Alors vous pensez que chaque film est un échec ?*

— Du point de vue du théâtre filmé, c'est très bien. Du point de vue cinématographique, c'est un échec total.

— *Que pensez-vous d'Alfred Hitchcock ?*

— Je n'ai pas vu ses films.

— *Avez-vous un sentiment de malaise en voyant les films de Dreyer ?*

— Je ne les vois pas. Attendez... J'ai vu... j'ai vu *Jeanne d'Arc* il y a deux ans. Alors là, le malaise est très grand. Je comprends qu'à son époque ce film ait fait une petite révolution, mais maintenant je ne vois plus chez tous les acteurs que les horribles pitreries, des grimaces épouvantables qui me font fuir.



Un condamné à mort s'est échappé.

LES PERSONNAGES DE ROBERT BRESSON

par Jean Sémolué

Car vous ne respirez qu'autant que je vous aime.
RACINE.

Je propose une définition non pas exhaustive, mais essentielle du grand metteur en film : celui qui sait imposer de façon évidente les rapports de certains visages avec un climat et des objets donnés, comme l'admirable, l'étonnant Eisenstein du *Que viva Mexico*, seul auteur qui ait dépassé le Flaherty de *Moana* ou des *Hommes d'Aran* — ou encore les rapports de certains visages avec une histoire, ou plutôt un sujet donné, comme Dreyer ou Bresson.

Ces rapports paraissent de plus en plus marqués dans chaque nouveau film de Robert Bresson, car la présentation en est devenue de plus en plus affirmative. *Les Anges du Péché* restaient de facture à peu près traditionnelle ; si Anne-Marie était l'âme du film, Thérèse y comptait autant qu'elle et aucun des nombreux personnages n'était négligeable ; le ton de la narration demeurait en apparence impersonnel. En revanche, *Les Dames du Bois de Boulogne* ne prenaient tout leur sens et, partant, tout leur intérêt que si le spectateur faisait l'effort de voir le film en quelque sorte par les yeux d'Hélène, par le cœur et la volonté d'Hélène (bien qu'il pût se mettre presque aussi souvent à la place d'Agnès, ce qui constitue une partie de la richesse de l'œuvre). Cet effort est épargné dans les deux films suivants qui ont franchement opté pour le récit personnel, indispensable peut-être dans *Le Journal d'un Curé de Campagne*, justifié du moins par la présence matérielle des cahiers de ce journal, moins justifié par les faits dans *Le Vent souffle où il veut*, mais encore plus indispensable du point de vue du style. (La voix volontairement blanche des deux récitants est curieusement annoncée par le ton « monacal » de Sylvie, mère supérieure des *Anges*, ou « maladroit » de Paul Bernard dans *Les Dames*.) Le style de Bresson s'est ainsi affirmé de film en film. Le plus simple, au point de départ, est de dire que chaque film de l'auteur, et chacun d'eux de plus en plus nettement, est l'affirmation de la présence d'un personnage.

Mais quels rapports entre ces personnages ? Quels rapports entre la jeune religieuse des *Anges du Péché*, la mondaine des *Dames*, le curé de campagne et le prisonnier du *Vent souffle où il veut ?* Peu de rapports sociaux, peu même, semble-t-il, de rapports psychologiques. Là encore un simple examen des films et de leur ton va nous renseigner. Comme la présentation générale des films de Bresson constitue, de plus en plus nettement, l'affirmation d'un personnage central, le récit proprement dit expose la ténacité de ce personnage : Anne-Marie, jeune fille du monde devenue religieuse par vocation, accumule maladresses et erreurs en voulant réhabiliter une ancienne criminelle, c'est-à-dire lui donner la foi. Elle en mourra, mais, en mourant, sauvera l'âme rebelle de sa compagne. — Hélène, délaissée par Jean, tire une jeune fille de la misère et de la débauche, les met en présence et diaboliquement pousse de part et d'autre au mariage à seule fin de révéler à Jean que celle qu'il a épousé



Anne-Marie.

est indigne de lui. — Le jeune curé d'Ambricourt, miné par la maladie, peu compris de ses supérieurs, en butte à l'hostilité du village et des châtelains, transforme tous ces obstacles en étapes de la sainteté, atteinte enfin dans une agonie solitaire. — Le lieutenant Fontaine, en dépit des difficultés, prépare minutieusement son évasion de la prison où il est enfermé et la mène à bien. — Donc les quatre films nous montrent les relations difficiles d'une certaine âme d'élite avec le monde, relations symbolisées par une conversion, une vengeance, un calvaire vers la sainteté, une évasion vers la liberté. Le but étant d'essence mystique dans *Les Anges* et *Le Journal*, la construction de ces films, quoique très progressive, est plus floue ; elle est d'une netteté implacable dans les deux autres car tous deux sont des « machinations ». Mais *le ton d'ensemble est le même ;* c'est que les personnages d'un grand créateur, Francesca ou Vermeer, Michel-Ange ou Balzac, Racine ou Bresson, ne sont pas des entraves à l'esthétique du créateur, ils font partie de cette esthétique. Essayons cependant de les voir simplement en eux-mêmes.

Les quatre héros de Bresson sont avant tout des passionnés. Anne-Marie a la *vocation.* Elle se sent *appelée* parmi les Béthaniennes, elle *veut* réhabiliter l'âme qu'elle se sent destinée à convertir, la cherche, la trouve ; elle s'acharne sur elle, autour d'elle, la fatigue, la harcèle, mais la vainc... Elle accomplit une *mission.* — Hélène se donne cette mission. Comme l'amour d'une âme pour une autre âme est le fond du film précédent, l'amour mondain, charnel, racinien est le fond des *Dames du Bois de Boulogne ;* passion différente, mais aussi intense et dévastatrice, aussi altérée d'absolu. Anne-Marie est orgueilleuse, autoritaire, etc., mais c'est « une âme », dit une de ses supérieures. Hélène est une âme de soufre et de cendres, mais c'est aussi une âme. Ce qu'a ajouté Bresson au personnage de Diderot, c'est précisément cette âme et cette intensité de passion : elle se venge, mais sa vengeance la crucifie, comme la conversion de Thérèse crucifiait, pour des raisons tout autres, Anne-



Le curé d'Ambricourt.

Marie. Plus elle se venge de l'infidèle, plus elle l'aime. — Le curé d'Ambricourt n'a plus la passion d'une âme, ni celle d'un être humain, mais de Dieu ; seul son amour pour Dieu et l'amour de Dieu pour lui compte : chacun de ses actes et chaque acte des autres révèle, en définitive et malgré tout, ce double amour. — Fontaine, le prisonnier, est passionné de la liberté. Ce personnage paraît moins riche que les trois précédents, sans doute, mais c'est une erreur de le reprocher à Bresson. Car la passion d'un prisonnier pour la liberté est forcément moins riche, bien qu'elle atteigne elle aussi la soif d'absolu, que la passion pour une âme, pour un homme, pour Dieu. C'est une idée, et une idée fixe. « *Perdre, c'est indéfiniment posséder en esprit* », dit Valéry, ce qui définirait bien la passion du lieutenant Fontaine, mais aussi celle des trois précédents héros ; ou mieux encore : ne pas avoir, c'est indéfiniment vouloir.

Il y a dans chaque film un moment décisif, celui où le héros se rend compte qu'il a raison de vouloir ce qu'il veut, à partir duquel il s'identifiera de plus en plus à sa passion. Le moment où Anne-Marie tire la sentence qui l'encourage dans la voie où l'avait déjà engagée l'appel de Thérèse dans la prison. — Le moment où Hélène dit à Jean : « *Vous l'avez beaucoup regardée* », après l'avoir mis en présence d'Agnès (son sourire ambigu reprend celui qu'elle avait eu au cabaret en reconnaissant la danseuse). — Le moment où le curé a la vision de la Vierge dans la nuit, ce qui explique son pouvoir mystérieux sur l'âme de la comtesse et sur Chantal. — Le moment où pour la première fois Fontaine réussit à détacher ses menottes. « *J'eus aussi le brusque sentiment d'une victoire* », dit-il. Chacun des trois autres eût pu le dire également au moment indiqué. Cette passion qui les dresse en face du monde fait leur force et les rend parfois plus forts que le monde. Quand Hélène ment à Jean en feignant de ne l'aimer plus et qu'il lui répond la vérité en lui avouant ne l'aimer plus, « *C'est vrai ?* » demande-t-elle. J'ai retrouvé le même ton dans la bouche de Fontaine quand, voyant Jost répondre affirmativement à ses questions, il lui demande, comme Hélène, « *C'est vrai ?* », bien qu'il ait attendu, comme elle, cette réponse affirmative. Son clair regard, comme les yeux immenses de Maria Casarès, exprime l'étonnement que l'on a toujours de voir le monde extérieur répondre aux sollicitations qu'on lui propose.



Le lieutenant Fontaine.

L'intensité de la passion ne fait que révéler chez eux l'instinct de domination. Tous quatre sont des volontaires. Ils font tout céder devant leur voix ; cette voix, pour Anne-Marie et le curé d'Ambricourt, n'est qu'un moyen qu'a la voix de Dieu de se faire entendre. Mais non pour Hélène, non pour Fontaine ; « *Ce serait trop commode si Dieu se chargeait de tout* », dit ce dernier. (J'avouerai que *Dieu ne fait pas tout* me paraîtrait un titre infiniment moins beau, sans doute, mais plus exact, peut-être, que *Le Vent souffle où il veut*, qui conviendrait bien, en revanche, aux *Dames*, puisque la vengeance d'Hélène, déviée, fera en fin de compte le bonheur d'Agnès et de Jean, ou même aux *Anges du Péché*, avec l'échange final, espéré mais inattendu, des volontés d'Anne-Marie et de Thérèse. Mais il est vrai, comme le dit le vieux M. Blanchet qu' « *il a fallu qu'Orsini rate pour que Fontaine réussisse* »). Il jure de ne pas s'évader et ajoute : « *J'étais décidé à m'évader à la première occasion.* » Ainsi Hélène, après avoir en apparence pardonné à Jean murmurait : « *Je me vengerai.* » Chacun des deux films est la réalisation de cette parole. « *J'ai tout prévu, tout calculé* », dit Fontaine, comme Hélène disait : « *Je me charge de tout.* » Anne-Marie, qui n'est pas une sainte, essaye déjà, comme le feront Hélène et Fontaine, de *remplacer la Providence*. Et c'est ce qu'on reproche au curé d'Ambricourt : d'avoir remplacé Dieu dans son entretien avec la comtesse. Bernanos insistait sur le pouvoir mystérieux du regard de son personnage. Les quatre héros de Bresson ont la même puissance dans le regard, magnifique source d'où émane la volonté.

Les créatures de l'auteur français le plus exigeant respirent l'intransigeance. Anne-Marie ne tolère pas l'hypocrisie, le chat noir qui en est l'occasion, préfère être exclue de la communauté plutôt que de céder. Hélène se consume en secret plutôt que d'avouer à Jean qu'elle l'aime toujours, et toujours plus puisque la jalousie s'ajoute à l'amour (« *A quel nouveau tourment me suis-je réservée* », pourrait-elle dire comme Phèdre). Le curé d'Ambricourt ne cède ni à Chantal, ni au chanoine de La Motte-Beuvron, ni au désespoir. Fontaine est l'obstination incarnée; il risque tout en refusant de rendre un crayon, « *pour ne pas céder* ».

Tous quatre, même le doux curé d'Ambricourt, sont des orgueilleux et des forts. Le curé d'Ambricourt brise les âmes de la comtesse et, momentanément, de Chantal

mieux qu'Anne-Marie celle de Thérèse. L'admirable scène du confessionnal, entre Chantal et le curé, est, dans un ton différent bien sûr, l'équivalent de la scène des perles dans *Les Dames du Bois de Boulogne.* Hélène a poussé Jean à acheter des perles à Agnès et trouve celle-ci portant les perles sur la prière de sa mère ; c'est ce qu'elle veut, mais sa jalousie éclate et elle ordonne à la jeune fille d'ôter les perles. Elle ne veut pas entendre Agnès qui par deux fois lui dit : « *Vous vous trompez, Hélène.* » Elle refuse de voir les larmes montant dans les yeux lumineux de celle qu'elle a choisie comme rivale. Elle refuse de voir la présence d'une autre souffrance que la sienne, d'une autre âme que la sienne. La scène est odieuse, et magnifique. Agnès, Jean et elle-même ne sont plus pour elle que les instruments de sa vengeance (et Agnès un obstacle possible). De même Jost est pour Fontaine l'instrument de son évasion, mais aussi un obstacle possible à cette évasion. Fontaine n'hésiterait guère à tuer le jeune garçon, comme Hélène n'hésite pas à sacrifier Agnès ; il lui dit d'ailleurs : « *Il n'est plus question pour toi de choisir* », comme Hélène disait à Agnès : « *Vous n'avez plus le choix* », comme Anne-Marie et le curé d'Ambricourt forcent Thérèse et la comtesse à choisir, et tous quatre forcent les autres à choisir ce qu'ils veulent eux-mêmes. Mais l'échec est possible, bien qu'ils refusent de le considérer comme possible. Cette possibilité d'échec transforme les quatre récits en quatre aventures spirituelles.

Ceux qui ont reproché aux *Dames* le trop grand nombre de portes, de fenêtres, d'escaliers et d'ascenseurs ne paraissent pas s'être aperçus que le nombre de portes, de fenêtres, d'escaliers et de murs est encore plus grand dans *Le Vent souffle où il veut,* jusqu'à constituer la trame du récit. C'est que *Les Dames du Bois de Boulogne* sont la construction d'une prison, comme *Le Vent souffle où il veut* est la destruction d'une prison. La volonté de style du réalisateur, ce sysème de signes, de secrets, de lumière et de silence, se confond avec la volonté de ses héros, qui sont tous des volontés en action.

Bien que les quatre films soient en somme et malgré tout le récit de quatre réussites, d'où vient l'impression de tragédies qu'ils donnent ? La tragédie est pourtant surtout le domaine de l'Echec et de l'Impuissance. La dignité du ton de Bresson ne suffit pas à expliquer ce phénomène, ni même l'importance du débat qui met aux prises les personnages avec la grâce, la jalousie et la liberté. L'univers de Bresson est-il donc pessimiste ?

A part l'acte dans lequel s'absorbent les personnages — quête d'une conversion, d'une vengeance, de la sainteté, de la liberté — nous ne savons rien d'eux. Dans *Les Anges* apparaît cependant encore la mère d'Anne-Marie ; mais nous ne saurons rien des relations d'Hélène, du curé et de Fontaine avec le monde avant le film, rien hors le sujet du film. Tout dans *Les Dames du Bois de Boulogne* est construit pour la scène où Hélène révèlera la vérité à Jean, tout dans *Le Vent souffle où il veut* pour la scène où Fontaine s'évadera ; tout dans *Les Anges du Péché* ne compte que par rapport à la conversion finale, tout dans *Le Journal d'un curé de campagne* que par rapport à la croix finale. On ne sait plus si les films ont la rigueur éblouissante qui les caractérise à cause de la volonté esthétique de Bresson ou de la volonté psychologique de ses personnages.

Bresson fait le vide autour de ses héros, comme ses héros ne consentent à voir dans le monde que ce qu'ils veulent et recherchent. Mais cette « réduction » du récit est plus qu'une volonté de dépouillement classique, plus que le désir de créer une atmosphère de resserrement et d'étouffement (la passion n'est pas l'exaltation et les films de Bresson ne sont pas déprimants, bien sûr, mais opprimants). Elle a une signification. Bresson montre l'âme derrière le visage, mais il montre aussi le destin derrière l'acte. Ce destin, c'est la solitude. La grâce isole Anne-Marie et le curé d'Ambricourt (leurs deux agonies ont la douceur terrible des extases mystiques). Elle renonce au chant des oiseaux comme il renonce à la moto du légionnaire. Ce sont des *possédés* comme Hélène, des *prisonniers* comme Fontaine. Si les bruits dans l'esthétique filmique de Bresson sont les plus aigus, les plus impressionnants

de vérité qu'on ait entendus au cinéma, c'est qu'ils doivent symboliser la présence du monde, et par là l'isolement du héros devant le monde.

Devant le monde et devant les hommes. Dans les films de Bresson il n'y a pas un seul véritable baiser, pas une véritable effusion, pas une véritable crise de larmes. Les âmes peuvent communiquer — c'est tout le sujet des *Anges du Péché*, avec la substitution miraculeuse des volontés à la fin du film ; c'est ce qui fait l'admirable profondeur de quelques scènes des *Dames* entre Hélène et Agnès ; c'est ce qui explique la domination irrationnelle du curé sur la comtesse et Chantal, de Fontaine sur Jost — les âmes, oui, mais pas les consciences. L'incommunicabilité irrémédiable des consciences, voilà qui rend le monde de Bresson aussi tragique que ceux de Racine et de Proust. Le pardon de Jean à Agnès (qui ne sont pourtant pas spécifiquement « bressoniens ») reste aussi distant de l'effusion que les adieux de Bérénice à Titus. O tendresse inexprimable ! Au-delà des mots, au-delà des gestes... Je sais bien que Fontaine reçoit Jost dans ses bras à la fin du *Vent souffle où il veut ;* mais comme cet enlacement reste furtif ! Ils sont côte à côte et non vraiment ensemble. De même le curé d'Ambricourt et le curé de Torcy.

Pour réaliser devant nous l'action qui nous les révèle les solitaires de Bresson émergent de la nuit et disparaissent muets dans la nuit, une fois leur acte accompli. Anne-Marie, prisonnière du délire et de la mort, ne sait pas vraiment qu'elle a sauvé l'âme de Thérèse ; quand le curé d'Ambricourt mourra dans l'apaisement, nous ne verrons pas s'épanouir et se figer ses traits ; Hélène disparaît après sa vengeance, et nous ne savons vers quels récifs, vers quelles mers désespérées ; Fontaine évadé disparaît dans la nuit qui l'enveloppe, et il faut la musique de Mozart, pour nous faire accepter cette nuit comme le symbole de la liberté.

Jean SEMOLUE.



Hélène.

Jean Cocteau

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

Dialogue

Ce que nous publions ici n'est ni le scénario, ni le découpage des Dames du Bois de Boulogne : ce sont les purs dialogues auxquels nous ne nous sommes permis d'ajouter que les indications de lieux et quelques annotations de mise en scène pour en rendre la lecture compréhensible.

I

VOITURE JACQUES

Sortie de théâtre. Hélène et Jacques montent dans une voiture qui démarre.

JACQUES. — Je n'ai pas réussi à vous distraire... — Vous souffrez... Je sais bien que je vous agace, mais je suis votre plus vieil ami et si vous vous taisez, je vous parle. Hélène, vous avez tout lâché, tout sacrifié pour un amant qui ne vous aime plus.

HÉLÈNE. — Jean m'adore et je l'adore.

JACQUES. — Vous savez bien ce que je veux dire... Observez-le comme je vous observe.. Il n'y a pas d'amour, Hélène, il n'y a que des preuves d'amour.

La voiture s'arrête. Hélène descend.

HÉLÈNE. — Notre bonheur dérange nos amis... Je regrette, je suis heureuse.

JACQUES. — Je devais vous mettre en garde. Moi, je ne vous aime que de tout mon cœur.

HÉLÈNE. — Bonsoir, Jacques. La pièce était bien longue. Je meurs de fatigue.

JACQUES. — Bonsoir.

APPARTEMENT HELENE

Hélène, entrant chez elle, voit de la lumière.

HÉLÈNE. — Jean ?... — Vous m'avez fait peur...

JEAN. — Je suis venu en courant m'excuser de cet oubli stupide...

HÉLÈNE. — Aucune importance entre nous... Je suis très lasse.

JEAN. — Je l'avoue, j'avais complètement oublié que je dînais chez vous ce soir ; je ne cherche pas d'excuse, je suis impardonnable...

Hélène tend à Jean un étui à cigarettes.

HÉLÈNE. — Aimez-vous cette boîte ?

JEAN. — J'aime l'or. Il vous ressemble. Chaud, froid, clair, sombre, incorruptible... Quel bel objet ! Merci...

HÉLÈNE. — C'était mon cadeau d'anniversaire, vous l'auriez trouvé à votre place.

JEAN. — Notre anniversaire ?

HÉLÈNE. — Déjà deux ans que nous avons décidé de vivre l'un pour l'autre.

JEAN. — Je suis un monstre.

HÉLÈNE. — Ne vous faites pas de reproches, nous avons tous des reproches à nous faire...

JEAN. — Des reproches, toi ?

HÉLÈNE. — Moi.

JEAN. — Raconte.



Jean : « *J'aime l'or. Il vous ressemble.* »

HÉLÈNE. — Peut-être vaut-il mieux ne rien raconter...

JEAN. — Et notre pacte n'était-il pas de nous confier l'un à l'autre sans réserve... quoi qu'il arrive, de nous dire tout ?

HÉLÈNE. — C'est bien ce qui me gêne... Depuis quelque temps j'hésite à vous dire quelque chose. Je craignais de vous faire du mal.

JEAN. — Du mal, toi ?

HÉLÈNE. — Eh bien, voila, Jean. C'est arrivé peu à peu, malgré moi, sans que je puisse me rendre compte. Je ne riais plus, je ne dormais plus. Je me demandais si cela venait de vous. Non. Vous êtes pareil et merveilleux comme d'habitude. Vous êtes pareil et moi je change. Je m'interroge, je me répète Pourquoi n'ai-je plus la même impatience, pourquoi est-ce que je ne souffre plus de l'attendre, pourquoi n'ai-je plus un coup quand il arrive ? L'ascenseur qui monte ne me bouleverse plus...

JEAN. — Hélène !

HÉLÈNE. — La découverte est affreuse, mais je vais être franche... mon cœur se détache de vous... Je m'attends à tous les reproches, à toutes les amertumes, à tous les noms. Les noms les pires, je me les suis donnés d'avance. Un seul m'indignerait, celui de femme fausse...

JEAN. — Hélène, vous êtes merveilleuse. C'est vous qui avez parlé la première. C'est moi qui ai été coupable le premier. L'histoire de votre cœur est mot pour mot la triste histoire du mien. Tout ce que vous vous êtes dit, je me le suis dit. Je me taisais, je souffrais, je n'osais pas vous en ouvrir la bouche. Quelle leçon !

HÉLÈNE. — C'est vrai ?

JEAN. — C'est vrai... Hélène, vous êtes belle ! Vous êtes étonnante ! Je vous découvre, et, félicitons-nous, il eut été atroce d'aimer plus longtemps l'un que l'autre...

HÉLÈNE. — Oui, atroce... qu'allons-nous devenir ?



Hélène : « *Je me vengerai.* »

JEAN. — Nous ne sommes dupés ni vous ni moi. Nous évitons une rupture grotesque. Nous continuerons à nous voir. Nous aurons escamoté toute l'affreuse convalescence des amours qui finissent. Pas de ruses, pas de découvertes, pas de dégoûts. Nous serons uniques dans notre espèce. Vous reprenez votre liberté, vous me rendez la mienne... Nous retournerons dans le monde, vous me ferez vos confidences, je vous ferai les miennes, si j'ai à vous en faire, ce dont je doute, car vous m'avez rendu difficile. Connaît-on l'avenir ? Peut-être que je comprendrai vite que vous étiez la seule femme capable de me donner le bonheur... Vous parcourerez peut-être la même route... Et, un jour, nous nous retrouverons face à face et je vous resterai jusqu'à la fin de la vie...

HÉLÈNE. — Et s'il arrive qu'à votre retour vous ne me trouviez plus — parce que, enfin, tout est possible ? Je peux m'éprendre d'un autre, qui ne vous vaudrait pas, mais je le peux...

JEAN. — Ce ne serait la faute de personne... Bonne nuit, Hélène...

HÉLÈNE. — Bonne nuit...

II

APPARTEMENT HELENE

Le lendemain. Hélène est étendue sur son lit. Le téléphone sonne : entre la femme de chambre.

HÉLÈNE. — Prenez toutes les communications... Je ne suis là pour personne.

LA FEMME DE CHAMBRE. — Pour personne ?

HÉLÈNE. — Pour personne.

Hélène reste seule ; elle se redresse.

HÉLÈNE. — Je me vengerai.

BOITE DE NUIT

Hélène assiste au numéro d'une jeune danseuse, Agnès. Celle-ci, sa danse terminée, rejoint sa loge.





Madame D. : « *Des imbéciles qui t'attendent et qui t'envoient des fleurs superbes...* »

LOGE D'AGNES

Mme D. — Agnès, ma chérie, tu as une mine affreuse...
AGNÈS. — Merci, toujours de bonnes nouvelles à vous apprendre...
Mme D. — Je dis ce que je pense... Dépêche-toi...
AGNÈS. — Pour voir ces imbéciles...
Mme D. — Des imbéciles qui t'attendent et qui t'envoient des fleurs superbes..
AGNÈS. — Laisse ces fleurs tranquilles.
Mme D. — Que tu es nerveuse. Il faut bien les emporter à la maison...
AGNÈS. — Je déteste les fleurs, surtout quand c'est un ivrogne qui les envoie...

Agnès jette à terre le pot de fleurs.

Mme D. — Tu es folle !
AGNÈS. — Je ne suis pas folle.
Mme D. — Tu es très méchante, ce soir, Agnès...
AGNÈS. — Pardon, Maman, je ne suis pas méchante, je suis fatiguée...

SORTIE BOITE DE NUIT

Agnès et Mme D. montent dans un taxi; Hélène, qui les guette de sa voiture, s'adresse à son chauffeur.

HÉLÈNE. — Suivez cette voiture...

APPARTEMENT Mme D.

Petite soirée intime. Hélène s'introduit dans l'appartement, derrière un groupe de fêtards : incident de la cigarette écrasée. Mme D. aperçoit Hélène derrière la vitre.

HÉLÈNE. — Oui, chère Madame, c'est moi...

Mme D. — Hélène ! Comment êtes-vous ici ? Venez vite...

Mme D. entraîne Hélène dans une chambre voisine.

Mme D. — Il faut que je vous gronde, ma chérie. Depuis trois ans, pas un signe, pas une lettre, je pensais que nous n'existions plus pour vous.

HÉLÈNE. — Chère Madame, je peux vous faire le même reproche. C'est la célébrité d'Agnès qui m'a mise sur votre piste. Autrement, je ne vous aurais pas retrouvées.

Mme D. — Vous connaissez nos malheurs ?

HÉLÈNE. — Je les soupçonne.

Mme D. — La ruine, tout de suite après notre arrivée à Paris. Cet appartement énorme et moi, comme une idiote, attachée à mes meubles qui partent... Mes commodes, mes consoles, mes bergères, mes lustres... enfin, tout ce que vous connaissez et que j'avais ramené de la campagne... Ma chère Hélène, Dieu vous préserve de la pauvreté !

HÉLÈNE. — Et Agnès ?

Mme D. — Un ange ! Elle s'est résignée. La danse était sa vie, mais elle rêvait d'autre chose, elle voulait vivre pour la danse et non pas danser pour nous faire vivre. Elle a renoncé en une minute à ses véritables aptitudes, à l'Opéra, à la gloire.

HÉLÈNE. — Elle a le succès.

Rumeurs dans le couloir : Agnès s'est réfugiée dans sa chambre à la porte de laquelle tambourinent quelques fêtards. Mme D. sort dans le couloir.

AGNÈS (*off*). — Foutez-moi la paix !

Mme D. — Assez... vous êtes chez moi !

Ils s'écartent. Hélène rejoint Mme D.

Mme D. — Agnès, ma petite fille...

AGNÈS (*off*). — Je ne suis pas ta petite fille, je suis une grue... Qu'on me foute la paix !

Mme D. — Ah ! mon Dieu, mon Dieu, je suis consternée...

HÉLÈNE. — Mais, je n'ai rien entendu. Je ne vois et je n'entends que ce que je veux...

Mme D. — Dire que j'étais si heureuse de vous revoir !

HÉLÈNE. — Allons, allons...

Mme D. — Ah ! quelle horreur, quelle horreur... c'est fini... tout est fini.

HÉLÈNE. — Qu'est-ce que vous dites ? Rien n'est fini... Je suis là...

Mme D. — On ne peut plus rien pour nous...

HÉLÈNE. — Je tombe à pic... Laissez-moi faire...

Mme D. — Ma pauvre chérie ; il n'y a plus rien à faire...

HÉLÈNE. — Il y a tout à faire et tout de suite... c'est très simple... du calme, du calme...

Mme D. — Je n'en peux plus...

HÉLÈNE. — Ecoutez-moi ! Vous allez avoir une vie digne de vous... je m'en charge...

Mme D. — Quel intérêt pouvez-vous prendre à des femmes comme nous...

HÉLÈNE. — Cette petite ne peut pas rester dans ce gâchis... mon rôle est d'intervenir... Il importe d'abord de rompre avec ce désordre et de trouver, pour vous et pour Agnès, un moyen de vivre moins dangereux.

Mme D. — C'est impossible...

HÉLÈNE. — Agnès, bien entendu, renoncerait à danser en public. Vous liquidez le reste de vos meubles, vous fuyez cette maison et les hommes qui l'envahissent. Je vous installe.

Mme D. — J'ai des dettes...



Madame D. : « *Vous connaissez nos malheurs ?* »
Hélène : « *Je les soupçonne.* »

HÉLÈNE. — Je m'en charge. Vous ne verrez plus personne. Les premiers temps seront durs...

Mme D. — On nous retrouvera...

HÉLÈNE. — Si vous ne le voulez pas, on ne vous retrouvera pas. Reprenez votre vrai nom, vos anciennes habitudes. Effacez trois ans sur la page de votre vie. Ce n'est pas difficile... Surtout, pas de reconnaissance... Je ne vous demande que de suivre mes conseils...

Mme D. — Vous êtes un ange...

HÉLÈNE. — Je suis un ange... Agnès est un ange... nous sommes tous des anges... Obéissez-moi et ne vous mettez pas la figure à l'envers ; vous aurez quitté cette maison demain, reposez-vous, détendez-vous, dormez... Surtout, ne me reconduisez pas...

Tandis qu'Hélène s'éloigne, Mme D. retourne frapper à la porte d'Agnès.

Mme D. — Agnès ! Agnès !

III

APPARTEMENT SQUARE DE PORT-ROYAL

Agnès et Mme D. entrent avec leurs valises.

AGNÈS. — C'est sinistre !

Mme D. — Un piano !

AGNÈS. — On me prive de la danse. On me laisse la musique...

Mme D. — On ne t'empêche pas de danser... danse.

AGNÈS. — Es-tu bien sûre que tout cela est nécessaire ? Je l'accepte si c'est nécessaire. Mais tu te rends compte dans quoi tu nous embarques ?

Mme D. — Je me rends parfaitement compte. Nous vivions un cauchemar...

AGNÈS. — Et ici, c'est le rêve !

Mme D. s'approche de la fenêtre.



Agnès et Madame D. arrivent square de Port-Royal.

Mme D. — Regarde.

AGNÈS. — J'appelle cela une prison...

Mme D. — Des arbres !... Tu as une vue ravissante sur le square...

AGNÈS. — Est-ce que j'aurai le droit de regarder dehors ?

APPARTEMENT HELENE

Hélène au téléphone.

HÉLÈNE. — Non, non, chère Madame. Vous oubliez nos conventions. Ne me remerciez plus... A trois heures, au Bois, cet après-midi. Soyez exactes ! Ne vous éloignez pas trop de la Cascade. Agnès doit s'ennuyer à la maison. Elle aimera sortir... A la Cascade... Vous m'avez parfaitement comprise...

Hélène raccroche, s'adresse à un domestique.

HÉLÈNE. — Je sors. Mais je rentre pour le déjeuner. Nous serons deux...

ENCHAINE : Hélène rentre chez elle avec Jean.

JEAN. — Alors, vous fermez votre porte à tout le monde. Vous avez un secret. Dites-le moi !... Nous avons décidé de tout nous dire.

HÉLÈNE. — Les gens m'assomment.

JEAN. — Et Jacques ?

HÉLÈNE. — Je ne tiens pas à le voir.

JEAN. — Hélène, vous m'aimez encore.

HÉLÈNE. — Peut-être...

JEAN. — Et vous vous faites une conduite irréprochable...

HÉLÈNE. — Peut-être...

JEAN. — Maintenant, je vous crois capable de tous les héroïsmes...

HÉLÈNE. — Je peux être héroïque s'il le faut.

JEAN. — Mais, Hélène, pourquoi vivez-vous si seule, à l'écart de tout... vous êtes faite pour qu'on vous aime et qu'on vous admire... Profitez de vos charmes, qui ne sont pas seulement des charmes de femme, mais de vrais charmes, des charmes de magicienne.

HÉLÈNE. — Inutile, mon cher Jean... mon cœur est calme... qu'il le reste ! Je n'aurais jamais cru qu'un ami tel que vous suffirait à me rendre heureuse....

JEAN. — Je vous en prie, Hélène, que notre rupture, si c'en est une, ne vous condamne pas à la solitude...

HÉLÈNE. — Vous me conseillez Jacques ?

JEAN. — Je vous le conseille.

HÉLÈNE. — C'est un conseil d'ami ?

JEAN. — Un conseil d'ami.

HÉLÈNE. — Je ne vous lâche pas. Je vous emmène faire une promenade...

JEAN. — Moi, je vous emmène au spectacle...

HÉLÈNE. — Avec ce soleil ? Je détesterais m'enfermer dans le noir...

JEAN. — Va pour la promenade... où ?

HÉLÈNE. — N'importe où... Au bois...

BOIS DE BOULOGNE

Agnès et Mme D. sont assises devant la Cascade. Hélène et Jean s'approchent d'elles...

HÉLÈNE (*à Jean*). — Des revenantes... mes voisines de campagne d'il y a trois ans...

...et les rejoignent.

HÉLÈNE. — Je vous présente un de mes meilleurs amis...

ENCHAINE : Hélène et Jean regagnent leur voiture.

HÉLÈNE. — Comment la trouvez-vous ?

JEAN. — Je l'ai à peine regardée.

HÉLÈNE. — Vous l'avez beaucoup regardée...

JEAN. — Elle a un visage qui frappe. Elle ressemble davantage aux filles de la campagne qu'à celles de Paris.

HÉLÈNE. — C'est le regard de cette fille qui me plaît...

JEAN. — Oui. Elle vous regarde en face et elle est timide... Savez-vous que j'ai été tenté de vous lâcher et de les reconduire chez elles ?

SQUARE DE PORT-ROYAL

Agnès et Mme D. passent devant la loge.

LA CONCIERGE. — Le téléphone...

Mme D. prend le récepteur dans la loge.

Mme D. — Oui... Nous rentrons à la minute... Quoi ?... Contente ? Vous êtes contente ?... Mais nous aussi, ma chérie... Je vous embrasse. A bientôt.

Mme D. rejoint Agnès.

Mme D. — Hélène est contente.

AGNÈS. — Contente de quoi ?

(*A suivre.*)

FILMOGRAPHIE DE ROBERT BRESSON

1934. — LES AFFAIRES PUBLIQUES.

Moyen métrage satirique avec le clown Babys.

1943. — LES ANGES DU PECHE.

Sc. : Robert Bresson, sur une idée du R.-P. Bruckberger.

Dial. : Jean Giraudoux.

Ph. : Philippe Agostini.

Mus. : Jean-Jacques Grünenwald.

Déc. : René Renoux.

Mont. : Yvonne Martin.

Int. : Renée Faure (*Anne-Marie*), Jany Holt (*Thérèse*), Sylvie (*la Prieure*), Marie-Hélène Dasté (*Mère Saint-Jean*), Mila Parély (*Madeleine*), Paule Derretty (*Mère Dominique*), Sylvia Montfort (*Agnès*), Louis Seigner (*le Directeur de la prison*).

Prod. : Synops - Roland Tual.

1945. — LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE.

Sc. et adapt. : Robert Bresson, d'après un chapitre de « Jacques le Fataliste » de Diderot.

Dial. : Jean Cocteau.

Ph. : Philippe Agostini.

Mus. : Jean-Jacques Grünenwald.

Déc. : Max Douy.

Mont. : Jean Feyte.

Int. : Maria Casarès (*Hélène*), Elina Labourdette (*Agnès*), Lucienne Bogaert (*Madame D.*), Paul Bernard (*Jean*), Jean Marchat (*Jacques*).

Prod. : Les Films Raoul Ploquin.

1950. — LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE.

Sc., adapt. et dial. : Robert Bresson, d'après le roman de Georges Bernanos.

Ph. : Léonce-Henry Burel.

Mus. : Jean-Jacques Grünenwald.

Mont. : Paulette Robert.

Int. : Claude Laydu (*le Curé d'Ambricour*), Nicole Ladmiral (*Chantal*), Nicole Maurey (*Mademoiselle Louise*), Marie-Monique Arkell (*la Comtesse*), Guibert (*le Curé de Torcy*), Jean Riveyre (*le Comte*), Jean Danet (*Olivier*), Antoine Balpêtré (*le Docteur Delbende*), Martine Lemaire (*Séraphita*), Yvette Etiévant (*la jeune femme*).

Prod. : Union Générale Cinématographique.

1956. — UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE ou LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT.

Sc., adapt. et dial. : Robert Bresson, d'après le récit d'André Devigny.

Ph. : Léonce-Henry Burel.

Mus. : Wolfgang-Amadeus Mozart.

Déc. : Pierre Charbonnier.

Mont. : Raymond Lamy.

Int. : François Leterrier (*le Lieutenant Fontaine*), Charles le Clainche (*Jost*), Maurice Beerblock (*Monsieur Blanchet*), Roland Monod (*le Pasteur*), Jacques Ertaud (*Orsini*), Roger Tréherne (*Terry*), Jean-Paul Delhumeau (*Hébrard*).

Prod. : S.N.E. Gaumont - Nouvelles Editions de Film.

PRINCIPAUX TEXTES SUR ROBERT BRESSON PUBLIES DANS LES « CAHIERS DU CINEMA »

N° 1 : Un acte de foi (*Le Journal d'un curé de campagne*), par Lo Duca.

N° 3 : *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson, par André Bazin.

N° 9 : Un cinéma enfin parlant, par Jean-Louis Tallenay.

N° 36 : Petit journal intime du cinéma (à propos du *Journal*), par Denis Marion.

N° 50 : En travaillant avec Robert Bresson, par Julien Green.

N° 60 : Photo du mois (*Un condamné à mort s'est échappé*), par François Truffaut.

N° 64 : En travaillant avec Robert Bresson, par Roland Monod.

N° 65 : Le miracle des objets (*Un condamné à mort s'est échappé*), par Eric Rohmer.

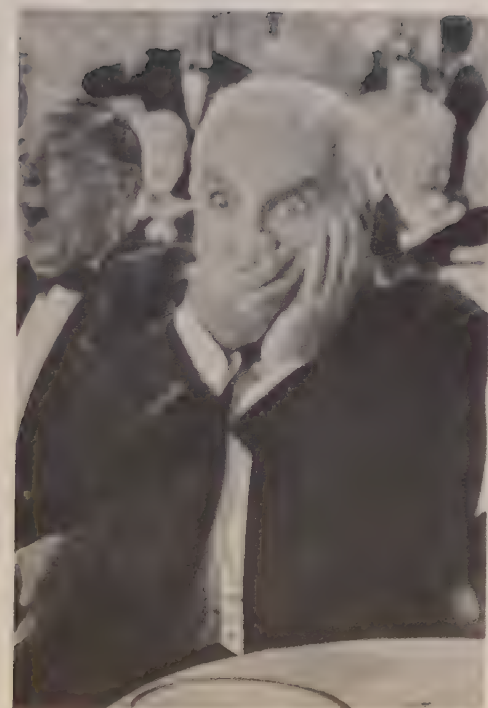
N° 66 : Robert Bresson l'insaisissable, par François Leterrier.

N° 67 : Réponse de Robert Bresson à François Leterrier.

N° 71 : Soixante metteurs en scène français.

N° 72 : Cannes 1957 (*Un condamné à mort s'est échappé*), par André Bazin.

UN ROI A SAINT-CLOUD



par Henri Colpi

Après *Limelight*, Charles Chaplin quitte Hollywood ! Son prochain film sera tourné à Londres ! ! Le montage se fera au bord de la Seine ! ! !

20 août 1956 : « *Bonjour, bonjour, comment allez-vous ?* », un grand éclat de rire. Un petit homme a fait irruption dans la salle de montage. C'est lui, Charlot. A n'en pas croire ses yeux. L'émotion de se trouver devant un mythe en chair et en os, mais aucune surprise cependant : on le connaît si bien, on l'a tant aimé. Et maintenant il est là, pour des semaines, à portée de voix, de regard.

Voici donc des miettes de ce qu'on a pu entendre et voir.

PROLOGUE. Deux salles de montage communicantes accueillent les 500 boîtes en provenance de Londres. Effarement de la douane devant quelque 120.000 mètres de pellicule.

On sait que Chaplin ne ménage pas la négative. La confirmation est là, tangible, encore que *Un roi à New York* se soit contenté d'une centaine de kilomètres. C'est aussi la preuve que Charlot est exigeant vis-à-vis de lui-même et qu'il est un homme libre, dégagé des contraintes habituelles de la production. Non content de reprendre vingt fois le même plan, il enregistre parfois plusieurs versions d'une même scène, tourne souvent, sous les divers angles, la séquence dans son entier. Ainsi se réserve-t-il bien des possibilités au montage.

PELLICULE A FOISON. Les 500 boîtes se divisent en images et en sons. Les « selected » groupent les scènes choisies, les « NG » assemblent les scènes écartées, « not good ». De plus quelques boîtes de musique, celle des chansons « play-back ».

Première remarque : les dialogues, enregistrés sur magnétique, ont été reportés sur optique. Pourquoi ? On ne travaille plus guère sur pellicule optique au montage. C'est que Chaplin tient à voir ce qu'il fait, à voir où il coupe. Les vibrations sont visibles en optique, invisibles en magnétique. Il se méfie de ce qu'il ne peut parfaitement contrôler.

LE MATERIEL. Classement des boîtes. Appareils en état de marche. Et dès le premier jour, deux pannes. Sourire amusé de Chaplin signifiant : « Matériel français, on m'avait prévenu ! ». Il n'empêche qu'après avoir obtenu une Moviola semi-abandonnée et remise en état (son type de machine depuis quarante ans), il reviendra à la commodité de la Moritone française, avant de préférer la silencieuse Westrex américaine, laquelle ne se fera d'ailleurs pas faute de multiplier les pannes.

PREMIERE PROJECTION. Trois bobines défilent. De ces 900 mètres d'images, 30 mètres seront conservés. La proportion, au regard de Chaplin, sera respectée.

Constatations : 1) Aucun montage n'a été effectué en cours de tournage. Il est vrai que classer, étiqueter, accoler dans l'ordre du scénario la masse journalière de pellicule prenait un temps considérable. D'autre part, l'auteur s'est accordé une quinzaine de repos avant montage et donc un recul toujours bénéfique.

2) Chaplin monte dans l'ordre du scénario. Il commence par la séquence initiale, « la révolution », bien que, à la manière anglo-américaine les claquettes portent les numéros dans l'ordre du tournage : en l'occurrence, le 520 correspond au 1 du script.

AU TRAVAIL. Retour à la salle de montage : le travail débute aussitôt. Et aussitôt on est surpris. C'est Chaplin qui manœuvre l'appareil, c'est lui qui marque les coupes. Ce sera ainsi jour après jour. « *Depuis plus de quarante ans, j'ai toujours tout fait par moi-même. C'est bête, mais je n'ai confiance qu'en moi.* » Artiste authentique et artisan consciencieux, il désire être le maître le plus complet possible de sa création. Il perdra parfois une heure sur une difficulté qu'un monteur résout en quelques minutes. Au moins a-t-il trouvé de lui-même la solution. Et d'ailleurs a-t-il perdu cette heure ? Marche avant, marche arrière, voir et revoir les scènes, cela lui permet de réfléchir, de peser, d'imaginer d'autres possibilités. Qu'il commette une erreur dans une coupe, marquée trop large ou trop sèche, il la corrige infailliblement après projection, tant est puissant son sens du cinéma.

UN GESTE. Chaplin hésite sur une coupe. Est-ce l'endroit adéquat ? Est-ce plus haut, est-ce plus bas ? Il va se décider : alors, tous les repentirs, les doutes semblent effleurer sa main qui temporise, avance, recule, s'abat enfin. L'impression qui se dégage fait irrésistiblement penser aux valses-hésitations du crayon de Picasso dans le film de Clouzot ou celles du pinceau de Matisse filmé au ralenti par François Campaux. C'est le scrupule de l'artiste avant l'acte créateur.

DETAILS. Charlot est un gaucher, et la Moritone n'est pas conçue pour « left-handed ». Au demeurant, il y a trois gauchers dans la salle de montage. Chaplin prend à témoins ses techniciens, sollicite leur avis, en tient compte.

Il s'est mis au français et fait des progrès sérieux.

Cabotinage ? Métier diabolique ? L'acteur Chaplin regarde souvent l'objectif, oh très furtivement, l'espace d'une image. Est-ce un des secrets de sa « présence » à l'écran ?



Le roi s'amuse.

FIRST ENTRANCE. Chaplin sait que son personnage est capital dans ses films. Sa première apparition revêt donc une importance considérable. Des cinq ou six possibilités qu'il a tournées pour l'entrée en scène de King Shahdov, laquelle choisira-t-il ? Plan d'ensemble ou plan rapproché ? Avec ou sans coiffure, cette coiffure qui a des chances de devenir célèbre ? Chaplin choisit. Et dès le lendemain, il dira : « *Not good for my first entrance* » et modifiera. C'est qu'il pense à son film, le soir, la nuit.

PUISSANCE DE TRAVAIL. Du lundi au samedi, et de 10 heures à 19 heures, il sera assidu au montage. Tout entier à son œuvre, dévoré par elle. Travaillant généralement debout, portant merveilleusement ses 67 ans. Sans relâche. Sans s'accorder de détente. Un après-midi, harassé par une chaleur accablante et par une difficulté rebelle à se laisser dompter, il s'effondre sur une chaise. « *I am groggy.* » Mais il ne quittera la salle qu'à 20 heures, après avoir surmonté sa fatigue et résolu le problème. « *Quand je travaille, je ne mange pas.* » En guise de déjeuner, une simple tomate crue lui suffira souvent, sans même qu'il ne sorte de la salle de montage. « *J'ai beaucoup travaillé dans mon existence* », dit-il, en faisant le geste d'essuyer la sueur de son front.

MUSIQUE. Chaplin est-il soucieux ? Parlez-lui de musique et il retrouve rapidement sourire et enthousiasme. Est-il penché sur un problème ? Parlez-lui de musique et il devient intarissable. La musique constitue indiscutablement son violon d'Ingres. Il y eut un *Charlot violoniste* (dont l'archet était évidemment tenu de la main gauche), il y eut une danse des petits pains, il y eut dans ses pistes sonores des utilisations de Brahms, de Wagner. Et Chaplin n'est-il pas un compositeur ?

LE COMPOSITEUR. Il ne fait d'ailleurs aucune difficulté pour avouer ses emprunts. Le thème de *Limelight* remonte à un souvenir d'enfance londonien, à un cri dans la rue, celui des marchands de lavande. Il ne s'agit pas de plagiat, mais d'une réminiscence axée sur les seules cinq premières notes.

La musique de *Limelight* a été composée rigoureusement sur la chorégraphie qu'Eglevsky avait déterminée d'après un thème classique (vraisemblablement d'après Tchaïkowsky). Chaque phrase de la partition illustre un effet chorégraphique : pointes, entrechats, tourbillons. Que le résultat ait donné lieu à un best-seller de la chansonnette ne laisse pas, à la réflexion, de surprendre.

Chaplin n'a pas dirigé l'enregistrement de *Limelight :* il n'avait pas un sens suffisamment précis du tempo, car l'écriture, si elle reste mélodiquement simple, est complexe en raison de l'adaptation à la danse.

LA MUSIQUE DE SES FILMS. « *Pourquoi avoir placé « La romance à l'étoile » du Tannhauser sur l'évocation de la faim dans* La Ruée vers l'or ?. — *Tiens, je ne me souvenais pas. Eh bien, parce que la mélodie wagnérienne me paraissait lourde, pesante, germanique et invocatoire. — Quelle est votre musique de film préférée ?* — Limelight *et celle que je compose actuellement. — Quand rééditerez-vous* Le Cirque ? — *Un an après la sortie de* Un roi à New York. *J'en ai déjà écrit tous les thèmes.* »

Et Chaplin de fredonner. Il adore chanter, chante du reste fort bien.

« *Vous rappelez-vous la scène finale, quand je m'éloigne sur la route ?* »

Et tout en chantonnant la phrase musicale, M. Chaplin se transforme soudain en Charlot, et, pieds écartés, démarche connue, c'est pour quelques secondes « le petit homme » qui arpente la salle de montage.

LA MUSIQUE D' « UN ROI A NEW YORK ». Autant Chaplin est affligé de l'inquiétude du créateur en ce qui concerne les images, autant sa musique le satisfait. Il y aura dans *Un roi à New York* de « *l'interesting music* » et des « *interesting musical effects* ». Qui plus est, l'incroyablement jeune Charlot a écrit plusieurs chansons, slows, blues, un air de jazz (dans le restaurant avec le gag inénarrable de la cymbale) et, tenons-nous bien, un rock endiablé, un rock sans doute appelé à retentir souvent sur les ondes et dans les boîtes à musique.

DE SES FILMS. A la question posée à brûle-pourpoint « *Quels sont, parmi vos films, ceux que vous préférez ?* » Chaplin répond, après un semblant de réflexion : « Limelight, *et puis* Verdoux, *et puis* Le Dictateur. » Autrement dit, ses trois dernières œuvres. Rien d'étonnant en vérité, à ce qu'un créateur exprime son affection pour ses enfants les plus récents. Mais il suffit d'engager la conversation sur *La Ruee vers l'or* ou *Les Temps modernes* pour que son classement soit bouleversé. Quant aux *Lumières de la ville,* Charlot leur porte une tendresse particulière. Moralité : selon l'heure et l'humeur, la classification variera. Ne pas s'y fier.

DE « LIMELIGHT ». Pour Chaplin, *Verdoux* « *va très loin* ». Mais on le devine aisément très attaché à *Limelight*. L'histoire de Calevero est conçue, dit-il, comme une tragédie grecque : destin, fatalité, chute progressive des héros. C'est, dit-il encore, un film à trois dimensions, la troisième étant son humanité. « *Very human* ». Calvero est vrai, « *he is true, a true man* ». La conception première de l'œuvre était d'ailleurs infiniment plus pessimiste.



Le roi attaque.

CONFERENCE DE PRESSE. « Un roi à New York *est-il votre dernier film ? — Certainement pas. Je ne peux pas rester sans travailler. Je ferai du cinéma tant que le pourrai. — Quel sera votre prochain film ? — Je ne sais pas. Laissez-moi terminer celui-ci. J'ai divers projets, il faut que je choisisse, c'est toujours difficile.* »

Dès qu'il fut avéré que Chaplin s'installait dans une salle de montagne aux laboratoires L.T.C. de Saint-Cloud, les journalistes se mirent à pleuvoir dru. Les premiers profitèrent de l'euphorie qui précède le véritable saut dans le travail. Bientôt, devant l'afflux excessif, Chaplin refuse les interviews. Il a besoin de calme pour se se concentrer. Et il consent à une conférence de presse en fin de semaine.

« Un roi à New York *est un film pour rire,* « purely to laugh ». *J'espère que ce sera le meilleur film de ma carrière. Onze semaines de tournage a Londres. Sur le plateau je travaille vite, mais il m'a fallu deux annees pour ecrire le scenario et les gags.* »

UN FILM POUR RIRE. *Un roi a New York* est en effet une comédie et abonde en trouvailles dans la meilleure tradition de Charlot. La séquence télévision, la séquence ascenseur. Et le restaurant, et les bandes-annonce cinématographiques, et le Scope. Toute la satire américaine est fort drôle. Sans grande méchanceté d'ailleurs : le bruit, le jazz, la publicité. Jusqu'au moment ou... A ce moment le message de Chaplin se profile, la tragédie montre le bout de l'oreille. Le final est particulièrement intense. La Maccarthysme est souffleté à travers Rupert.

RUPERT MOCCABEE. Un garçonnet extraordinaire traverse le film. Rupert n'est autre qu'un des enfants de Chaplin. « *Un nouveau Kid ?* » Et la réponse vient aussitôt : « *Eh oui !* ». C'est un père fier de sa progéniture qui vante les mérites de Mike acteur, de sa diction qualifiée de « *marvelous* ». Il est vrai que le visage de Rupert sera inoubliable et que ses répliques marqueront. On se souviendra de « *Only with a passport* ».

MOLIERE. « *Aimez-vous Molière ?* » Il l'aime. Mais en traduction on ne peut apprécier, dit-il, les nuances du français échappent, « *because the story is the story* » parce que l'intrigue ne constitue pas l'intérêt essentiel. De même chez Shakespeare : tout est dans la langue, dans les mots, dans leur beauté, dans leur imbrication les uns

dans les autres. « *On dit souvent que Molière est le grand homme du comique et que, trois siècles après, il y a vous.* » Il dit « *Oh !* » et rit, à la fois surpris et flatté. Il enchaîne : « *Ce film est très Molière, dans ses effets et dans son style.* » Et c'est vrai. Par ailleurs, le film est très serré, très construit. Les personnages paraissent et réapparaissent, dans un rythme dramatique ascendant. C'est très composé. Comme de la musique ? » *Précisément,* répond-il, *les personnages sont comme des thèmes musicaux.* »

SHAKESPEARE. Une importante séquence du film voit King Shahdov déclamer le « To be or not to be » de Hamlet. Le passage vaut son pesant d'or, à bien des points de vue.

Or, au cours d'une pose dans le montage, Chaplin, d'humeur très gaie, trouva qu'il serait très drôle de chanter la célèbre tirade sur l'air du rock qu'il a composé pour le film. Sitôt dit, sitôt fait. Le numéro était impayable.

ETRANGES DOUTES. Ce comique génial, ce Molière contemporain, cet auteur qui travaille des années sur ses gags, imagineriez-vous qu'il lui arrive (souvent) d'hésiter sur la « vis comica » d'un effet ? Il tourne plusieurs versions d'un même gag, attend la projection pour choisir, fait divers essais au montage et ne se décidera définitivement qu'après une projection publique en « preview ».

SAUTES D'HUMEUR. Que de fois a-t-on parlé des sautes d'humeur de Chaplin ? Homme difficile à vivre, désagréable dans le travail, violent, emporté ? Possible. Nous n'en avons guère vu de manifestations. Alors ? A-t-on exagéré ? A-t-on confondu avec les affres du créateur ? Etait-ce dû à sa situation d'homme en vue, de vedette ? S'est-il calmé avec l'âge ? S'est-il détendu grâce à Oona et à l'Europe ? Il a passé, dit-il, dix années pénibles à Hollywood : suspicions, se cacher, ne pas parler, perdre ses amis. En Europe, il est heureux, respire à pleins poumons, sourit à la vie.

Henri COLPI.



La danse des petits sucres.

LORÈLÉARDI EST MORT



par François Mars

« Lorèléardi » — cinq syllabes lancées d'une traite, d'un seul élan. Chaplin peut bien renoncer à Charlot, Groucho Marx faire cavalier seul, Costello aller de Scylla en Scylla (c'est-à-dire d'Abott en Dean Martin), Laurel et Hardy, pour le public, resteront indissociables. Et inidentifiables parfois : — « *Lequel c'est, le gros ?* » — question mille fois posée !... Hérésie, sacrilège, les deux films que Hardy a tournés sans Laurel. Ce qui demeure, ce sont leurs quarante ans de carrière commune. Le monde prenait, dans tous les domaines, les plus grands virages de l'Histoire. Le cinéma évoluait à pas de géants ; Laurel et Hardy restèrent eux-mêmes avec une fidélité qui devint vite touchante. Leurs gags, leurs jeux, leurs attitudes demeurèrent immuables. Ils furent les loyaux et pieux conservateurs de traditions burlesques dont le parfum nostalgique d'archaïsme nous émeut et nous enchante. Nous ne savons plus rire de leurs rires : nos problèmes quotidiens sont désormais si âpres, que seule la frénésie frinçante des Marx, d'*Hellzapoppin*, des Branquignols peut nous en arracher. Mais la naïve fraîcheur des films de Laurel et Hardy leur fit gagner en sympathie ce qu'ils perdaient en efficacité comique. Ils cessaient d'être des amuseurs : ils devinrent des amis.

Laurel et Hardy furent desservis par une extrême pauvreté de moyens, une méconnaissance totale du rythme cinématographique, enfin et surtout la carence absolue des réalisateurs de leurs films, tâcherons obscurs et méritant de l'être, ou aussi peu habilités que possible à les mettre en valeur (Question : Y a-t-il film plus hilarant qu'*Atoll K* ? Réponse : *L'homme aux clés d'or*). Pourtant on doit à leur tandem tout au moins une innovation d'importance : ce comique au ralenti, aujourd'hui démodé et vieillot, mais qui sut trancher catégoriquement sur l'épilepsie joyeuse des bandes de Mack Sennett. Ce fut une idée neuve et presque révolutionnaire que cette part accordée à la réflexion méditative au sein des hécatombes et au cœur des désastres.

Cette placidité devant l'adversité trouve son sommet avec le gag, instauré par Laurel, de la compréhension à retardement — décalage entre la vision d'un danger imminent et sa trop tardive prise de conscience — gag qui reste aujourd'hui le plus exploité de tout le cinéma burlesque, et auquel, pratiquement, *tous* les acteurs, à commencer par Cary Grant, ont eu recours un jour ou l'autre...

Mais, devrait-on leur enlever — injustement — toute originalité créatrice, que les courts et longs métrages de Laurel et Hardy garderaient encore la savoureuse et désarmante candeur

des représentations de Guignol. Comme Guignol, ils ne disposent que de quelques décors, usés à la corde, interchangeables. Pour les accessoires, ils battent Guignol et son bâton: Laurel et Hardy ont annexé à leur univers tout ce qui se casse, brûle, noie, se renverse, se brise, s'effondre, se répand, se consume, éclate, explose, anéantit... Comme Guignol, ils n'ont sous la main qu'une panoplie d'une douzaine de personnages aux traits fortement burinés, à l'emploi bien établi, d'une œuvrette à l'autre: Patron inflexible, Brute agressive, Gendarme sans pitié, Mari jaloux. Pas d'ingénues — le ressort de leurs farces est l'amitié, non l'amour — mais des épouses acariâtres. Laurel et Hardy se meuvent dans un monde à leur mesure, spécialement conçu pour eux et nettement délimité. Le problème de l'homme inadapté aux prises avec la société et la civilisation, thème qui hantera l'œuvre de Chaplin et celle de Keaton, leur est totalement étranger. Ils opèrent en vase clos, en terrain connu.

Et parce que cet univers est volontairement simplifié, parce que, il faut l'avouer, leurs comparses sont d'assez piètres fantoches, on a voulu ne considérer Laurel et Hardy que comme de médiocres clowns, qui ne devaient leur drôlerie qu'aux péripéties extérieures à eux-mêmes que leur présence engendrait. Voire !

Dans *Au Far-West* se trouve un de leur plus joli gag: au long du film, Laurel, sans dommage pour lui, craque son pouce sur ses autres doigts et l'enflamme, tel une allumette. Fureur jalouse de Hardy qui s'exerce en vain, une heure et quart durant. Aux dernières secondes, ultime tentative, couronnée de succès: Hardy réussit... et se brûle ! Cette trouvaille est typique de la distance qui sépare Laurel de Hardy. Le premier est une créature de fiction charmante, fort à l'aise dans le surnaturel, mais au comportement, si délicieux soit-il, arbitraire et gratuit. Le second est bridé par les liens de la logique, fut-ce en plein absurde.

Souhaitons que l'occasion ne nous soit pas donnée avant longtemps de devoir à un éloge funèbre la possibilité de nous attarder sur la personnalité de Stan Laurel. Disons simplement que Stan semble une silhouette de Peynet égarée dans un dessin de Dubout. Harry Langdon (1) était le Puceau, Keaton le Refoulé, Harpo Marx le Primitif: Laurel est l' « Innocent ». Innocent à tous les sens du terme puisque irresponsable des catastrophes qu'il suscite. Demeuré au stade des premières années, Laurel partage avec l'enfant cette inexpérience émerveillée qui pousse à appuyer sur tous les boutons, à actionner tous les leviers, à déclencher tous les mécanismes et à poser toutes les questions. On connaît l'habituelle répercussion de cet empirisme sur le malheureux Hardy !...

Séparé de son coéquipier, Laurel traverserait dans un somnambulisme coupé de puérils accès de curiosité ce monde d'adultes où il est désarmé, protégé seulement par une passivité indolente et tenace. Il irait vite chercher refuge auprès des héros de livres d'images et de vieilles berceuses dont il possède la pureté de cœur, le sens du merveilleux, la poésie ingénue... Mais Hardy est là, qui veille et le retient.

Et c'est pour Oliver Hardy, en marge des tartes à la crème, l'occasion d'introduire dans leurs pochades un comique de caractère qui revêt parfois une singulière finesse psychologique.

Chacun de nous a eu un camarade, point très intelligent, ni dégourdi, dont, pourtant, nous recherchions la présence: l'autorité que nous exercions sur lui nous haussait à nos yeux, sa passivité stimulait notre brio. Nous ne jouions pas à son encontre un rôle de tyran mais celui, plus orgueilleux encore, de protecteur. Hardy a poussé cette situation au paroxysme en lui conservant sa vraisemblance. Le gros Oliver, condamné à s'humilier en silence dans cet univers peuplé seulement d'antagonistes arrogants et supérieurs, a déniché en Laurel mieux qu'un exutoire : une revanche. Laurel est le seul être à donner à Hardy l'illusion de sa propre valeur, à lui permettre de contre-balancer ses blessures d'amour-propre, ses moues d'enfant fautif, ses jeux embarrassés de cravate et de chapeau, ses explications bredouillantes dès qu'il a affaire à plus fort que lui, c'est-à-dire sans cesse.

Aussi, combien Hardy couve-t-il son partenaire ! *Têtes de pioche* nous montre leurs retrouvailles, après vingt ans de séparation. Laurel s'était abandonné à son fatalisme hébété, n'avait pas bougé de la tranchée dont on lui avait confié la garde en 1918, quitte à dresser des montagnes de boîtes de conserves. Hardy, lui, avait réussi. La seule intrusion de Laurel dans son existence suffira en un clin d'œil à réduire à néant son bel appartement, sa cuisine, son auto, son garage, l'affabilité de ses voisins et le caractère calin de sa femme muée en mégère. Mais qu'importe à Hardy ! Il a retrouvé son « plus petit que lui » et il peut à nouveau le prendre sous sa tutelle. Par contre, lorsque Laurel se permet de réussir un exploit qui échappe à sa compétence (fumer sa pipe dans ses doigts repliés, ou ces jeux de mains qui ravirent Paris au lendemain de *Fra Diavolo*), Hardy n'a de cesse, ulcéré, de l'imiter ou

(1) Harry Langdon fut, par ailleurs, le scénariste des meilleurs films de Laurel et Hardy (**Têtes de pioche, En croisière,** etc...).



Ce fut une idée neuve que cette part accordée à la réflexion méditative...

de lui imposer silence. De toutes les tribulations que notre bon gros eut à endurer — et Dieu sait s'il y en eut au long de ses films — une seule nous fit peine pour lui : à la fin des *As d'Oxford*, un coup sur le crâne donne à Laurel une personnalité de Lord anglais. Stan, du haut de sa distinction, engage Oliver comme valet de chambre, ne lui ménage ni les observations ni les sarcasmes. Il le traite même de pachyderme ! La détresse de Hardy nous apparut navrante. On sentait l'écroulement d'une raison de vivre, l'anéantissement d'un beau mirage. Heureusement, un second coup providentiel... Mais nous avions eu chaud pour le bonheur d'Hardy...

Considéré sous l'angle de cette domination exclusive et égocentrique de son compère, le jeu d'Oliver Hardy se révèle souvent d'une pénétrante observation. Rien de plus plaisamment traduit que sa suffisance, l'ambition dérisoire de ses initiatives, l'importance qu'il attache à tout instant à ses droits de préséance, l'assurance tranchante de ses verdicts, la condescendance de ses acceptions, l'enflure de ses rodomontades et de ses madrigaux fleuris. Même les cataclysmes sous lesquels l'enfouit la désastreuse bonne volonté d'un Laurel impavide n'entament pas cette souveraineté triomphante. En ces moments, il affiche une résignation complaisante, un accablement philosophique qui s'offre en holocauste sur l'autel de l'amitié et prend l'univers à témoin, non de sa détresse présente, mais de l'abnégation qu'il lui faut déployer pour supporter pareille épreuve.

On a jugé bon de réserver au seul Chaplin le titre envié de moliéresque. Il y a pourtant du Monsieur Jourdain chez Oliver Hardy. Il ne lui a manqué, pour s'exprimer, que des scènes de grande comédie. On en trouve — bien peu — dans son œuvre abondante. Tel ballet, dans les *Chevaliers de la flemme* autour d'un puzzle que nul, une fois posée la première pièce, ne peut se résoudre à abandonner et auquel toute une noce finira par collaborer, ou encore la dernière scène des *Compagnons de la Nouba* avec nos deux complices subissant l'assaut des questions insidieuses de leurs épouses décidées à se voir avouer une certaine escapade. Là, Laurel, et surtout Hardy, donnent leur mesure. Et quand on considère la lourdeur qui préside aux accouplements des Abott-Costello, Lewis-Martin (celui-là nettement axé sur l'équivoque) et autres Olsen-Johnson, on doit reconnaître combien le lien qui unit Hardy au gentil Laurel est riche d'une psychologie adroite et parfois profonde.

Hardy est mort. Nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer que les êtres que nous aimons continuent — lointains ou disparus — à vivre la légende que notre tendresse a tissée autour d'eux. Je ne puis croire que ces hommes célèbres que nous venons de perdre soient désormais cadavres anonymes dans leur pourriture... La Mort, pour Stroheim, ce fut un dernier garde-à-vous, un claquement de talons, un regard de hautaine morgue... Pour Sacha, un rideau qui se baisse, un envol de manchettes, quelques inflexions solennelles de sa voix doctorale... Hardy mort... allongé sur un lit, figé, mains jointes, yeux fermés?... Allons donc!... ce n'était qu'un gag cruel de fin de film, comme ceux qui le transformèrent en chimpanzé, lui nouèrent les jambes autour du cou ou lui allongèrent démesurément les membres au sortir des joyeuses tortures de *La Bohémienne*. Et puis, il était invulnérable, cela se sentait ! Il avait déjà tant reçu de briques sur le crâne, il était tombé du haut de tant d'échafaudages, il était passé sous tant d'autos en n'en éprouvant que des dommages fugaces, que son immobilité de cadavre ne pouvait être que l'un de ses habituels moments de recueillements pensifs précédant ses colères...

Et s'il faut admettre le pire, si Hardy, vraiment, est disparu, que soient alors bien loin de nous le respect silencieux et la piété attristée! Evoquons-le plutôt, accostant au Paradis, malaxant avec une grâce éléphantine son auréole toute neuve qu'un brusque mouvement de poignet rejette à hauteur de l'épaule. Il tapote sa poitrine de trois doigts boudinés. Il s'incline : « *Mon nom est Mister Hardy, que puis-je faire pour votre bon service, Monsieur l'Archange ?* »... Saint Pierre a les lèvres tordues à force d'être pincées sous la moustache noire, le crâne ovoïde, le plissement d'yeux inquisiteur de son vieil ennemi James Finlayson. Hardy enregistre cette identité sans s'y arrêter, multiplie les révérences, puis, soudain, réalise... Sa tête a un soubresaut, ses yeux ronds s'agrandissent, il demeure un instant paralysé de stupeur, lève les bras d'épouvante, psalmodie un Oôôôôôôôh ! annonciateur de catastrophe, bat des jambes sur place, s'élance d'un trot fébrile dans le Domaine des Bienheureux pour se catapulter, tête la première, au beau milieu des harpes dorées d'un concert céleste... Pendant ce temps, Laurel suit l'enterrement, hoquetant ses sanglots de parade, l'index tendu vers le cercueil. Et l'orphéon, en guise de marche funèbre, sur quatre notes, entonne leur classique ritournelle...

François MARS.



En Laurel, Hardy a trouvé son « plus petit que lui ».

VENISE 1957

PALMARÈS

Le jury de la XVIII[e] Exposition Internationale d'Art Cinématographique composé de : René Clair, président, Penelope Houston, Miguel Perez Ferrero, Arthur Knight, Ivan Pyriev, Vittorio Bonicelli, Ettore Giannini, membres, avant de communiquer à la Direction de la Biennale de Venise le résultat de ses travaux a tenu à faire la déclaration suivante :

L'article premier du règlement dit que « L'Exposition Internationale d'Art Cinématographique a pour but de signaler publiquement et solennellement les ouvrages propres à témoigner d'un réel progrès de la cinématographie comme moyen d'expression artistique ».

Le jury constate que certains des films qui ont été choisis n'étaient pas en mesure de répondre à cette définition et regrette de n'avoir pu trouver dans ces ouvrages les témoignages d'un « réel progrès de la cinématographie ».

Le jury souhaite qu'à l'avenir la Commission de Sélection puisse choisir les films en vertu de leur seule valeur artistique et sans aucune considération d'ordre national ou commercial.

La majorité du jury a décidé de donner le Lion d'Or à un film dont les qualités essentielles sont la simplicité d'expression et la sincérité de l'inspiration.

Le film est APARAJITO, de Satyajit Ray.

La majorité du jury décerne le Lion d'Argent au film LE NOTTI BIANCHE, de Luchino Visconti.

Le jury, à l'unanimité, décerne le Prix d'interprétation masculine à l'interprète du film A HAFTULL OF RAIN, de Fred Zinnemann : Anthony Franciosa.

Le jury, à l'unanimité, décerne le Prix d'interprétation féminine à l'interprète du film MALVA, de Vladimir Braun : Zidra Ritenbergs.

Prix OCIC : A HATFULL OF RAIN. Prix San Giorgio : SOMETHING OF VALUE, de Richard Brooks. Prix Pasinetti : A HATFULL OF RAIN. Prix de la FIPRECI : APARAJITO. Prix de « Cinema Nuovo » : APARAJITO. Prix OCIC pour le meilleur film 1957 : UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE de Robert Bresson.

MORALITE

La XVIII[e] Mostra de Venise était en fait la deuxième, depuis sa réforme de l'an dernier sur l'initiative de son jeune et courageux directeur M. Ammannati. On se souvient de la déception de 1956, déception d'autant plus vive qu'on ne pouvait guère ménager sa sympathie à une formule qui, rompant avec la conception pléthorique et semi-commerciale du Festival classique, voulait restituer à la Mostra vénitienne la mesure, l'ordre, la dignité d'une grande exposition internationale. Pour y parvenir M. Ammannati entendait, d'abord, réduire le nombre des films présentés (un par jour pendant quinze jours), ensuite réserver à la Mostra l'initiative de leur sélection. Cette dernière décision découlant d'une remarque judicieuse et maintes fois vérifiée : à savoir l'incapacité de certains pays à envoyer d'eux-mêmes le meilleur de leur production. Les raisons en sont du reste variées, mais la plus commune est assez évidente : la sélection est plus ou moins directement opérée par les producteurs eux-mêmes. C'est le cas notamment des U.S.A. La simple participation au Festival entraîne de substantiels avantages économiques (maximum d'aide à la qualité, exploitation hors contingentement, possibilité de rapatrier la totalité des recettes) sans compter le lancement publicitaire : on comprend aisément que les associations nationales de producteurs souhaitent garder le contrôle du choix des films qui doivent en bénéficier. Il leur importe même plus, le cas échéant, d'obtenir le Grand

Prix pour un film hors série promis à une distribution difficile que de tirer le maximum d'avantages d'un film relativement commercial.

Certes la décision vénitienne d'assumer les responsabilités de la sélection n'était pas non plus sans périls, et l'on a bien vu, l'an dernier, qu'une commission de critiques indépendants n'était pas infaillible. Mais l'organisation était perfectible et le principe en était bon. On devait pouvoir, en tout cas, le juger à l'usage de deux ou trois festivals, avant de le condamner. Hélas, M. Ammannati n'aura pas eu la possibilité de tenir compte pour la seconde année des leçons de l'expérience, car il s'est heurté tout de suite à l'hostilité de la Fédération internationale des Producteurs qui n'a accepté de reconnaître la compétition vénitienne qu'au prix de modifications au règlement si substantielles, qu'elles dénaturent complètement l'esprit de l'entreprise. Selon ces nouveaux statuts, les quatorze films en compétition doivent d'abord représenter au moins dix pays. On comprend aisément que le programme a toutes les chances de se trouver alourdi par des films de nations dont la production ne méritait pas, cette année du moins, cet honneur. D'autre part, la Mostra perd jusqu'au droit de choisir elle-même les élus, les pays pouvant se réserver le droit de proposer eux-mêmes le ou les films en cause. En fait trois ou quatre seulement en usèrent cette année, notamment les U.S.A., l'Angleterre et la France. Pour cette dernière, il est plus que probable que les Italiens auraient également choisi Œil pour œil, *mais le choix américain était plus discutable et l'Anglais absolument catastrophique. Pour la Yougoslavie, l'Espagne et le Mexique, la médiocrité s'explique non par l'imposition des films, mais par l'impossibilité d'en trouver de meilleurs, conjointe à l'obligation d'avoir dix pays au programme. En revanche, les Russes par exemple, qui avaient primitivement proposé une superproduction du genre de* Sadko, *se sont heureusement rendus aux raisons de la Commission italienne qui a préféré* Malva.

Cette commission de sélection n'est donc plus libre d'user de ses droits que pour inviter quatre films sur quatorze (cinq si l'on compte celui hors compétition).. Ce furent Amère victoire Les Nuits blanches, Trône de sang, Hatful of rain *(et naturellement* Porte des Lilas*). Du moins, ne saurait-on lui reprocher d'avoir sur cette liste commis des erreurs.*

Le règlement de la Mostra prévoit aussi, outre l'habituelle « section culturelle » consacrée aux rétrospectives, une « section d'information » et une « section commerciale ». Cette dernière appellation codifie et officialise simplement la pratique habituelle à tous les festivals qui consiste à présenter dans les salles de la ville les films que les distributeurs cherchent à vendre sur le marché international. Mais la « section information », limitée à un film par jour dans le cadre du Palais, constitue davantage une sorte de Festival officieux et parallèle. Les films en ayant été choisis et invités par la Commission de sélection, c'est donc en quelque sorte sur ce programme qu'elle espère implicitement être jugée. En somme le Festival de Venise 1957, tel que l'aurait voulu faire M. Ammannati si la F.I.A.P.F. ne l'en avait empêché, eût été constitué par les meilleurs films de la compétition plus les meilleurs de la « section information ».

Il est donc possible de se faire une idée objective de la valeur de la formule Ammannati d'après l'expérience de l'an dernier et la sélection opérable dans les vingt-huit films présentés au Palais.

La vérité oblige à dire que, si le Festival 1957 fut moins médiocre que celui de 1956, il ne pouvait encore justifier pleinement ses nouvelles ambitions. En effet une fois déduits les films déjà présentés en d'autres festivals, tels que Il Grido *(Locarno),* Grand-Papa l'automobile *(Saint-Sébastien) et* Twelve Angry Men *(Berlin), je ne pense pas qu'on pourrait aligner sans discussion quatorze films de premier plan et, encore moins, découvrir le chef-d'œuvre qui eût permis d'attribuer le Lion d'or à l'unanimité. Je ne vois guère, même, que deux ou trois films méritant d'être transférés dans la sélection officielle ; le hongrois* Quartier libre *et à la rigueur le grec* La Lagune des désirs. *Ce choix aurait sensiblement amélioré le Festival, mais n'en aurait pas vraiment transformé la physionomie.*

Reste donc à se demander, pour finir, si l'ambition du new-look vénitien n'est pas trop exigeante pour l'état de la production cinématographique mondiale (1). Elle trouverait certainement à s'exercer si Venise ouvrait au lieu de clôturer la saison des Festivals. Mais ceux-ci se multipliant de par le monde il apparaît difficile que la Mostra vénitienne puisse s'assurer chaque année quatorze chefs-d'œuvre, même si la F.I.A.P.F. se montre enfin plus compréhensive. Il demeure que l'ancienne formule n'était pas plus avantagée et multipliait les inutilités. On ne peut donc en tout état de cause que soutenir M. Ammannati, mais il faut bien constater qu'il aura du mal à rendre à la Mostra du Lido tout le prestige et toute l'autorité qu'on lui souhaite. — A. B.

---

(1) Notons toutefois l'absence de tout film scandinave.

LES INTRUS

Les trois mélodrames de la sélection ne pouvaient invoquer que le mince mérite de sentir le terroir où ils avaient germé. Odeur siliceuse, pauvre, plutôt qu'austère, du film yougoslave de Branco Bauer *Rien que des hommes.* Cette histoire d'une jeune aveugle, éprise d'un unijambiste qu'elle prend pour un champion de ski, ne brave si candidement le ridicule, que parce qu'elle en ignore jusqu'à la notion. Les personnages exercent, comme de bien entendu, les trois professions privilégiées dans les démocraties populaires, même hétérodoxes : professeur, ingénieur, médecin.. Un barrage, très attendu, fera office de *deus ex machina.*

Odeur de savonnette et de bonbons roses dans la très britannique *Vie d'Esther Costello,* bien que l'Américain David Miller ait signé la mise en scène. Une jeune aveugle encore et, qui plus est, sourde-muette. Une dame au grand cœur entreprend d'éveiller cette conscience qui dort. Les dix ou vingt minutes purement documentaires, ne manquent ni d'allant, ni même, dans leurs fioritures mièvres, d'une certaine grâce. Puis, nous fonçons à corps perdu dans un rocambolesque trop étudié, pour ne pas éveiller nôtre suspicion. Les ficelles sont tirées jusqu'au bout, avec un indéniable souci de logique, et de flatterie à l'adresse des curiosités troubles. Que peut faire le vilain mari de la bonne dame sinon violer la jolie demeurée? Que peut faire ce viol, sinon l'effet d'un baume universel contre cécité, mutisme, surdité ? Et puis, d'ailleurs, David Miller n'en serait pas à sa première facétie. Dans *Meurtre sur la Riviéra,* il ridiculisait Jacques Bergerac, comme ici Rossano Brazzi.

On songe maintenant à ces complaintes imprimées de jadis qui finissaient leurs jours chez les épiciers de village, sous forme de papier d'emballage. *Los Selvajes,* film mexicain de Rafael Baledon, c'est le bon vieux mélo à l'état pur, avec roulements d'yeux, tables renversées, mari jaloux, femme flagellée, innocent condamné. Pedro Armendariz met une certaine conviction à parodier son personnage de *El Bruto.* Comme on voit, les leçons de Bunuel, n'ont pas été très bien suivies.

De même que les mousquetaires, ces trois mélos sont quatre. S'il ne porte pas l'habit



Malva de Vladimir Braun.

de la confrérie, *Un Ange est descendu à Brooklyn* de l'Hispano-hongrois Ladislao Vajda, en a tout au moins l'âge mental. Cette fable, ou prétendue telle, se présente comme un digest de ce qui peut fleurir de plus nauséabond sur un écran : division arbitraire entre méchants, jeune monstre cabotin, antropomorphisme niais, conclusion dont la laborieuse loufoquerie ne couvre qu'une totale absence de poésie et d'idée. En revanche, *El Gran Dia* de Rafael Gil, présenté dans la série « informative » possède une grâce fort sympathique.

Force nous est d'annexer à la liste une cinquième ineptie, en l'espèce le premier film de la sélection japonaise, *Voiture d'enfant* de Tomotaka Tasaka. Sans doute la donnée est-elle un tout petit peu plus adulte : une jeune fille veut ramener au foyer un père volage. Mais les bavardages qui s'ensuivent ont tôt fait de nous reconduire en enfance. C'est, des pourparlers initiaux, jusqu'au répugnant concours de bébés final, le déploiement continuel, sans humour ni esprit de satire aucun, du plus manifeste manque de goût. Chaque race a ses délicatesses, et celles du Japon ne sont peut-être pas les nôtres. Nous préférons, en tout cas, juger de la politesse et de l'art japonais par les films de Mizoguchi. — E. R.

LES REVES DANS LE TIROIR

Il est des échecs honorables. Celui des *Rêves dans le tiroir* fait dégringoler de plusieurs étages la cote de l'œuvre entière de Castellani. Il démonte une mécanique que nous croyions plus savante, met à nu les ficelles d'un parti pris de vitesse et de bonne humeur qui n'a de réalisme que le nom. Telle est du moins notre impression du moment que nous ne demandons qu'à pouvoir rectifier. Ici, en tout cas, tout est artifice, et ce qui est plus grave encore, cliché. La naïveté de ces étudiants dépasse toute crédibilité. Est-ce imputable au seul jeu maniéré et farci de trucs de l'interprète principale Lea Massari ? Nous n'osons l'affirmer. Quelques minutes avant la fin, la comédie tourne brusquement au tragique, et nous n'avons vu jamais rupture de ton plus difficile à admettre par le spectateur. Le fait même — la mort de l'héroïne — repousse notre créance. Passons donc : il n'y a qu'un mot pour qualifier l'impression que cette vision nous a laissée, celui de *faux*. — E. R.

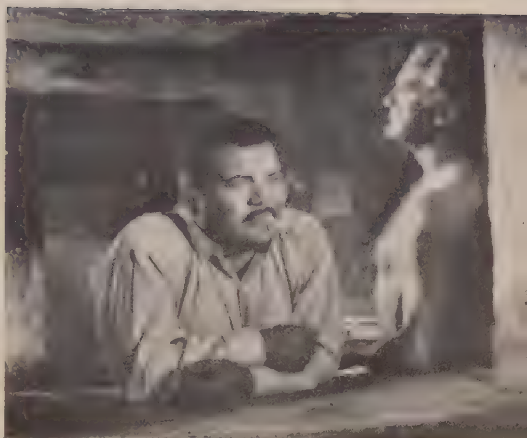
ŒIL POUR ŒIL

L'histoire que conte Cayatte nous laisse une impression certaine de malaise, qui n'a rien de métaphysique. Comme Achille après la tortue, nous courons après la profondeur, sans jamais parvenir à l'atteindre. Ou bien ce n'est qu'un fabliau paysan, le récit d'une bonne farce, et il convenait alors de mieux sauvegarder la vraisemblance, j'entends la psychologique, car le chirurgien de talent, incarné par Curd Jurgens, se conduit en tout point comme un enfant de quatre ans. Ou bien, il fallait préserver le caractère symbolique des personnages et de l'apologue. Mais symbole de quoi ? Là commencent les interrogations, là s'évanouissent les réponses. Il n'est pas, je suppose dans la nature de l'auteur de *Justice est faite* d'opter pour une morale aussi étroite et stérile que celle du talion. A-t-il voulu exprimer les affres d'une mauvaise conscience : avouons qu'en ce cas, le point de départ ne tient pas debout. Il y a disproportion entre le châtiment et le « crime », et, si l'on veut insister sur cette disproportion même, il convient, par un exemple mieux choisi, de faire accéder une absurdité de rencontre à une signification universelle. Force nous est de reconnaître que ce sujet n'a qu'un faux semblant de profondeur. Si nous poussons le scrupule jusqu'au point de chercher ce qu'un Hitchcock, par exemple, eût pu en tirer, nous nous apercevons que les données d'Hitchcock n'ont de théorique que l'apparence, que chez lui les personnages, même s'ils sont chargés de la signification symbolique la plus lourde, ne se réduisent jamais à des entités. C'est bien cela : Jurgens et même Folco Lulli n'existent ici qu'en tant que silhouettes, tout le pittoresque extérieur dont on les astique ne peut les laver du péché d'abstraction dont ils furent entachés à leur conception.

Peu importe, dira-t-on puisque Cayatte prétend n'avoir voulu se livrer qu'à un pur exercice de style. Mais le style ici, c'est ce qui manque le plus. Entendez non pas ce degré royal de l'écriture qui, dépassée une certaine température d'originalité, crée l'idée, mais tout simplement le fini de la facture. A quoi bon ces mois de tournages, ces montagnes, ces déserts cherchés dans les coins les plus reculés de l'Espagne ? D'énormes naïvetés (relents d'un Hitchcock ou d'un Stroheim mal assimilés) dans la composition des images ou la marche du récit, réduisent à néant tous les efforts on ne peut plus visiblement déployés dans ce monument d'application. — E. R.

LE TRONE DE SANG

Notre journal intime du n° 73 a fait allusion à ce nouveau film de Kurosawa dont on pouvait *a priori* attendre beaucoup, tant à cause du sujet que de la personnalité du metteur en scène. Il était plaisant d'assister à la transposition dans le moyen âge nippon de la tragédie de Shakespeare et l'on pouvait espérer que ce décor renouvellerait son aspect sans en trahir l'esprit. Avec *L'Idiot*, Kurosawa avait dû résoudre des problèmes d'adaptation autrement difficiles et l'on sait qu'il s'en est tiré de façon bouleversante. Mais tout semble se passer, avec ce metteur en

Les Rêves dans le tiroir de Renato Castellani et *Œil pour œil* d'André Cayatte.

scène, comme s'il était partagé entre deux penchants contradictoires. On le trouve théoricien formaliste, expressionniste même, dans *Rashomon* ou les *Sept Samouraïs*, films pleins de morceaux de bravoure et lieux d'une synthèse parfois trop intelligente de la tradition orientale et de l'esthétique occidentale. Ce sont du reste ces films qui ont rendu célèbre chez nous le nom de Kurosawa, pour des raisons que je reconnais un peu irritantes. Mais le même homme est l'auteur de films où le message moral prend de très loin le pas sur les préoccupations formelles ; tant même qu'il finit par nous dérouter et nous devenir étranger comme dans *Si les oiseaux savaient*. Non qu'il y ait dans *Vivre* ou *L'Idiot* encore bien des recherches de style entraînées par le flot torrentiel du sentiment.

On a donc peine à imaginer que le même homme soit l'auteur de ces films en veston, influencés un peu par le néoréalisme et beaucoup par la grande sentimentalité du cinéma germano-américain des années 1930-1940, et de ces films féodaux formalistes en diable, bardés de mise en scène comme d'une armure de samouraï.

Ou bien quelque chose nous échappe de ce *Macbeth* japonais, ou bien ce *Trône de sang* illustre les limites d'un formalisme intégral qui se perd ici dans un maniérisme de la violence parfaitement vide et vain. Les morceaux de bravoure se succèdent, toujours éblouissants, à la fois inattendus et monotones, parce que placés dès le début dans le paroxysme. D'admirables images (notamment de ces chevauchées sous la pluie, reprises des *Sept Samouraïs)* accusent le vide, ou plutôt la convention, des personnages. Et l'on ne peut évidemment s'empêcher de penser à un autre *Macbeth*, fait de quatre sous et de carton pâte, mais où grondait le souffle de la poésie shakespearienne.

Je voudrais ajouter pour finir que, ne pratiquant pas la politique des auteurs : 1° je puis être déçu par le *Trône de sang* sans rien perdre de mon estime pour *Vivre* et *L'Idiot* ; 2° admirer les bons films de Kurosawa et aimer ceux de Mizoguchi. — A. B.

MALVA

La participation soviétique a été pour moi la bonne surprise de ce Festival. Non que *Malva* soit un chef-d'œuvre, et je ne cacherai pas que mon jugement est ici relatif à l'évolution du cinéma russe depuis la guerre. Mais il est justifié d'apprécier un film, non seulement pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il signifie et ce qu'il annonce. Disons pour donner le ton que *Le Quarante et unième* est, par rapport à *Malva*, un film de propagande. La comparaison s'impose du reste pour de multiples raisons. Tout extérieures d'abord : l'action se joue dans le même cadre : une plage sur la mer Caspienne et même une île avec une cabane de pêcheur. Aussi parce que l'amour sous ses formes les plus dénuées de conventions sociales est le sujet du film. Mais alors que dans *Le Quarante et unième*, l'action sentimentale entrait dialectiquement en combinaison avec l'action idéologique, elle remplit ici à elle seule le scénario. Les héros de

Malva n'ont d'autre problème que personnels, et les contradictions sont celles de l'amour lui-même que les personnages s'efforcent de surmonter en fonction de leur âge et de leurs caractères. Leur condition sociale — celle de pauvres pêcheurs salariés — n'a d'influence que seconde et indirecte sur leurs sentiments et leurs actes et, s'il est un problème moral qui domine le film, c'est justement celui de la liberté que chacun doit pouvoir et savoir conquérir au sein de n'importe quelle condition. Il s'agit moins de faire ici ce qu'on doit que ce qu'on veut, ou, plutôt, les vrais héros de ce film, *Malva* et un pêcheur vagabond, sont des êtres capables d'assumer leur volonté d'indépendance et la liberté de leurs sentiments.

Mais, ce qui me paraît le plus intéressant, d'un strict point de vue cinématographique, dans *Malva*, c'est le ton du récit, le parti pris d'un découpage conçu pour les personnages et non pour l'action. Celle-ci du reste est presque inexistante : elle se réduit justement aux sentiments des protagonistes dont l'évolution modifie lentement, et presqu'à leur insu, les projets. Je n'ai pas lu la nouvelle de Gorki qui cautionne ces audaces et je ne pense pas du reste que l'adaptation en soit bien habile, mais Vladimir Braun a visiblement voulu en respecter l'esprit et la démarche romanesque. En dépit des différences évidentes, ce sont donc en grande partie, les mêmes raisons critiques qui m'attachent à *Malva* et à *Aparajito*. — A. B.

UNE POIGNEE DE NEIGE

La grosse faiblesse de *Hatfull of Rain* est son scénario. Sa platitude est telle qu'il réussit à transformer un sujet neuf (n'oublions pas que le problème de la drogue était tabou jusqu'à une date très récente) en une histoire éculée ne présentant aucun intérêt. Serait-ce qu'Otto Preminger a déjà tout dit dans *L'Homme au bras d'or* ? Nullement, mais tout s'est passé comme si on voulait émasculer un thème dont les implications sont complexes et inquiétantes. Il s'agissait de rassurer le spectateur et de lui faire comprendre que la drogue, après tout, ce n'est pas si terrible que ça et que, si l'on prévient la police au bon moment, tout peut encore s'arranger. Si un brave garçon cède à l'héroïne, c'est, soyez-en certain, parce qu'il a été initié par l'hôpital, et que de mauvaises fréquentations ont fait le reste. Et comme le scénariste ne sait trop comment tenir la distance, on greffe sur ce drame un conflit de générations qui n'arrange rien. Dans les limites imposées par le script, je ne vois pour ma part, qu'une explication à la vocation de Don Murray pour la drogue : la nécessité de cohabiter avec sa femme, Eva-Marie Saint dont les pleurnicheries suffiraient à vouer un saint à tous les plaisirs défendus que la civilisation a pu inventer.

En bref donc, le problème des paradis artificiels n'a même pas été soupçonné. Nous nous trouvons devant ce que l'on appelle en langage de code pénal une escroquerie, et il nous est impossible d'accorder à ce film, en dépit de la mise en scène signée Zinnemann et de l'admirable photo de J. MacDonald, les circonstances atténuantes. — J. D.

LE CARNAVAL DES DIEUX

Colonialistes et anticolonialistes se sont trouvés d'accord (au nom de motifs exactement opposés) pour vouer aux gémonies *Something of Value*. Je comprends très bien la réaction des racistes et des colonialistes, mais moins celle de leurs adversaires. Qu'attendaient-ils de Brooks ? Qu'il prônât l'émancipation radicale des peuples opprimés? Autant vouloir qu'il n'y eût pas de film, sans compter qu'il s'agit moins dans les propos de Brooks de colonialisme que de *racisme*. Le problème des Mau-Mau est en effet le prétexte qui permet de soulever sur nouveaux frais la question noire, telle qu'elle se pose présentement aux Etats-Unis. Que nous, Européens, nous l'interprétions dans le contexte de la question algérienne, rien d'étonnant à cela, mais nous risquons alors de trouver bien timide, sinon timoré, un film qui l'est moins qu'il n'y paraît. Brooks, constatant que la civilisation capitaliste est dans l'incapacité de proposer aux peuples de couleur des valeurs universelles susceptibles d'obtenir leur ralliement, se rabat sur le respect des traditions de ces peuples prétendus inférieurs et sur la nécessité de leur reconnaître, sans la moindre équivoque et sans la moindre restriction mentale, l'égalité des droits. J'admets volontiers qu'il s'agit là d'une solution toute bourgeoise, mais fallait-il s'attendre à plus, et, si la conclusion que Brooks donne à son film peut décevoir, est-ce une raison pour sous-estimer sa protestation ? Si signor Aristarco connaissait un peu mieux l'œuvre de Brooks, il ne dénoncerait pas ses « contradictions », car de *Deadline U.S.A.* à *Something of Value*, en passant par *Battle Circus* et *Blackboard Jungle*, le jeune réalisateur américain incarne l'idéalisme de l'aile gauche du parti démocrate (par opposition au racisme forcené de son aile droite, les « Dixicrates », *id est* les politiciens des Etats du Sud). Cet idéalisme est abstrait, théorique et généreux, mais il n'est pas contradictoire, même d'un point de vue marxiste. Vouloir que Brooks soit marxiste c'est vouloir qu'il ne soit pas. Je salue pour ma part son honnêteté et son courage. Ai-je besoin d'ajouter que, d'un point de vue strictement formel, son film est excellent, bien découpé et bien photographié ?— J. D.

IL GRIDO

Le dernier film d'Antonioni qui nous avait fourni la photo du mois dans notre n° 70 a été présenté dans la section information. Une première vision m'avait enthousiasmé, une seconde m'a amené, je dois le confesser, à mesurer davantage mes louanges. L'intérêt de *Il grido* réside d'une part dans l'originalité d'un scénario dont l'action est presque insaisissable et, de l'autre, dans la tonalité générale imposée au récit par la mise en scène et surtout par le style des images.

Un homme, un ouvrier, est abandonné par la femme avec laquelle il vit. Il part avec sa fille (de 7 ou 8 ans) un peu à l'aventure en hiver, à travers les paysages désolés, plats et boueux de la plaine du Pô. En partie pour s'éloigner du village où il habitait, en partie pour trouver du travail, en partie aussi pour rencontrer des raisons d'oublier la femme qui l'a quitté. Ces occasions, du reste, ne lui manqueront pas, mais de femme en femme, il reviendra à la première dont il a compris ne pouvoir se passer. Découvrant qu'elle vient d'avoir un enfant, il se suicide.

Le dénouement peu vraisemblable est sans doute la principale faiblesse de ce scénario d'autre part si attachant par son parti pris antidramatique et sa structure typiquement romanesque. Par son mépris aussi de l'explication psychologique. Le héros de ce film n'a pas grand-chose à nous révéler sans doute, d'abord, parce qu'il s'ignore lui-même. Et quand enfin il comprendra, ce sera pour renoncer à vivre. Mais il n'en existe pas avec moins de force et d'évidence.

Quant à la mise en scène fascinante à la première vision, elle m'a paru à la seconde peut-être trop systématique et concertée. Ces paysages d'hiver, glauques, brumeux, opalescents constituent certes une admirable toile de fond existentielle aux personnages, mais leur répétition et leur monotonie finit par frôler le procédé.

Plus grave, dans le même ordre d'idées, me paraît la construction du scénario que la seconde vision m'a également révélée. Faute de pouvoir retenir l'attention du spectateur par une action extérieure inexistante, Antonioni y supplée en le surprenant par des petites actions adventices, totalement étrangères à l'itinéraire moral du héros. Ce sera, par exemple, une étrange course de Mostocafe ou encore une bande de fous en récréation aux environs d'un asile. Sans doute l'étrangeté de ces événements incidents qui traversent le ciel du personnage comme des météorites, est-elle justement représentation de sa propre étrangèreté au monde, mais, là encore, je sens le procédé et il me semble qu'Antonioni en est alors réduit à construire son personnage un peu trop de l'extérieur.

Mais ces réserves très relatives ne m'empêchent pas de tenir *Il Grido* pour l'un des trois ou quatre films les plus importants de ce Festival. — A. B.





Une poignée de neige de Fred Zinnemann et *Le Carnaval des Dieux* de Richard Brooks.



Il Grido de Michelangelo Antonioni.

LES NUITS BLANCHES

L'adaptation des *Nuits blanches* semble plus délicate, encore, que celle de toute autre œuvre de Dostoïevsky, car la frontière qui y sépare la réalité du rêve, la vérité du mensonge est volontairement laissée dans le flou, et la transcription sur l'écran, comme on sait n'est pas faite pour estomper les contours ? Cela dit, il semble bien que Visconti ait choisi la solution la plus intelligente : d'une part transposer l'action dans l'Italie moderne, d'autre part, remplacer les conventions du conte par celles de la scène, non pas, bien entendu, la scène de la comédie classique, mais toute semblable, je présume, à ce que devait être celle du Théâtre d'Art de Moscou, aux beaux temps du règne de Stanislavsky. S'est-il avancé trop loin sur cette dernière voie ? Il nous semble qu'un décor réel (Livourne, par exemple, puisque c'est Livourne qui est évoquée) eût, comme dans *Roméo et Juliette* satisfait aux exigences de rigueur architecturale, tout en évitant d'accrocher au passage les résidus d'un expressionnisme décoratif, amplement glanés, déjà, par Marcel Carné. Des « découvertes » trop visibles, des truquages maladroits (la neige), une photographie bitumeuse (la couleur, semble-t-il était de rigueur) contribuent à donner au film un air vieillot qui, dans cette transcription en moderne, est tout à fait de surcroît. Confier, enfin, le rôle principal à une actrice de composition, équivalait à se priver de cet adjuvant naturel, de ce don des dieux, dont toute adaptation a besoin pour combler le handicap dont elle est, bon gré mal gré, chargée au départ. Et il faut dire que Maria Schell n'a jamais aussi bien mis à nu les ficelles de son jeu.

Peut-être convient-il de considérer cette adaptation comme un concerto joué par un virtuose sur un instrument autre que celui pour lequel il fut primitivement écrit. Et ce film, de fait, comporte une très longue « cadence » dans laquelle Visconti entoure le thème initial de telles enjolivures, qu'il fait apparaître des motifs nouveaux, et qui lui sont tout personnels. L'exubérante fantaisie de la séquence du dancing, séquence de pure invention nous mène, par le chemin de la virtuosité, au-delà de la virtuosité même. L'alambiqué, le tarabiscoté, la fioriture, sont, chez ce baroque, une seconde nature ; c'est dans sa furia d'ornements qu'on peut le plus aisément le saisir au naturel. La vérité, chez lui, se nourrit d'artifices, et croît même, si l'on peut dire, en proportion directe de ceux-ci. On peut préférer un cinéma plus détendu, plus instinctif, mais il faut reconnaître que, dans le foisonnement de ce luxe, la part de l'imagination, de l'irrationnel est plus



Les Nuits Blanches de Luchino Visconti.

grande que celle du système. Ou, du moins, s'il est vrai qu'il y a « système », nous devons accueillir ce mot chargé des lettres de créance que lui a léguées ce Stanislavsky que nous avons déjà cité, et auquel il est difficile de ne pas songer ici. Comme les hommes de théâtre du début de ce siècle, Visconti, formé par le théâtre, entend élever la mise en scène à la dignité d'art, transformer un exercice d'exécution en une œuvre de création. On pourrait lui répondre que c'est déjà fait, que depuis que le cinéma existe, on ne compte plus les « réalisateurs » qui, à la mode de M. Jourdain ont fait de la création sans le savoir, et s'en sont, on ne peut mieux, tirés. Mais ceci est une autre histoire. — E. R.

APARAJITO (L'INVINCIBLE)

J'avais dit en 1956 le bien que je pensais de *Pather Panchali*. Mais les qualités de ce film, éclatant dans un cinéma indien dont les sommets se situaient jusqu'alors à deux classes au-dessous de celui-ci, étaient trop insolites pour qu'on ne dût pas craindre le miracle exotique. Nous voici rassurés ! *Aparajito*, réalisé dans des conditions très normales par la même équipe que celle de *Pather Panchali* confirme pleinement ce qui pouvait nous plaire et nous attacher dans le premier. Certes, les influences sont sensibles : Donskoï, Flaherty, Renoir... notamment, mais parfaitement assimilées et transposées. Satyajit Ray, jeune géant à la peau dont le brun bleuté s'accuse de la blancheur immaculée du vêtement, s'explique du reste avec une clarté, une franchise et une lucidité qui rassurent. On sent en lui toute la culture nécessaire (cinématographique et autre), mais aussi la décision, l'énergie, et, pourquoi ne pas dire, le sens politique — entendu au sens noble et large — qui doivent insérer ses films dans la sensibilité et les besoins de l'Inde contemporaine. Tant de force conjointe à tant de culture, de loyauté et de goût ne se rencontre pas tous les jours. De Renoir évoqué plus haut, précisons que Satyajit Ray n'a pas été l'assistant pour *Le Fleuve*, mais qu'il l'a seulement rencontré à cette occasion et qu'il déclare que ces conversations furent pour lui décisives. Il en a vu, avant ou après *Pather Panchali*, la plupart des films, français ou américains. Des derniers il préfère *L'Homme du Sud*, mais de toute l'œuvre de Renoir, il préfère *La Règle du jeu*.

Aparajito est la suite citadine de *Pather Panchali* dont l'action se passait à la campagne. Le père, lecteur public de livres saints a emmené sa famille — c'est-à-dire sa femme et son jeune fils — à Bénarès. La vie s'écoule assez douce jusqu'à la mort du père. La mère,

restée veuve, cède aux conseils d'un oncle qui s'offre à préparer l'enfant à la prêtrise bouddhiste. On revient à la campagne. Mais le gamin est intelligent et sa brillante réussite à l'école gouvernementale le dégoûte définitivement de la profession religieuse : il partira avec une bourse à l'Université de Calcutta. Le film se termine avec la mort de la mère, qui laisse l'adolescent seul au monde, mais décidé à triompher de la vie. *Aparajito* est le second épisode d'une trilogie dont Satyajit Ray prépare le dernier. L'ensemble est tiré d'un célèbre roman fleuve bengali, lui-même paraît-il influencé de Gorki et de Romain Rolland.

J'avoue ma préférence pour *Pather Panchali* dont le ton nous avait paru plus insolite et plus libre. Le pittoresque documentaire de Bénarès vient un peu perturber ici notre attention d'Occidentaux et, surtout, la mort des parents apporte un élément relativement mélodramatique. Mais l'essentiel demeure, qui est d'abord une vérité des personnages dont aucun film indien n'a jamais approché. L'une des raisons en est que les acteurs (sauf le père) ne sont pas des professionnels. Ensuite et surtout, un ton de récit détendu, rêveur, à demi subjectif (celui justement des séquences de Boggy dans *Le Fleuve*) qui est aussi le ton des romans semi-autobiographiques, des souvenirs d'enfance, comme par exemple de *Jean-Christophe*. Le choix des images, leur enchaînement même, est alors moins déterminé par l'importance des événements que par la trace qu'ils ont laissée dans la mémoire de l'enfant qui est le principal héros du récit. Il s'en faut donc que l'intérêt d'*Aparajito* se réduise, comme le dit le palmarès « à la simplicité de l'expression et à la sincérité des sentiments », non plus du reste qu'à l'exotisme du cadre géographique et humain. Transposé en Occident le film de Satyajit Ray n'aurait pas, je crois, moins d'intérêt. Si l'un des critères modernes du cinéma réside dans le caractère romanesque du récit, sa capacité au-delà de l'objectivité de l'image d'épouser les modalités subjectives du langage, Satyajit Ray est un cinéaste qu'il faut aimer. — A. B.

AMERE VICTOIRE

Il est une chose qu'on ne peut dénier à *Amère Victoire* : c'est son ambition, non seulement sur le plan du scénario, mais du style. Ce film fait entendre une harmonie qui n'a pas le ronron ouaté des rhétoriques ordinaires. Sa mélodie n'est pas de celles que l'on fredonne à la sortie. Il faut un effort certain pour s'accorder à son rythme, et, pourtant, l'esprit le plus prévenu, est forcé d'en pressentir



Aparajito de Satyajit Ray.



Amère Victoire de Nicholas Ray.

la logique interne. Je ne crois pas qu'on puisse parler d'une œuvre de Nicholas Ray autrement que par comparaison, avec la musique, avec la peinture aussi — et à propos de quels autres films s'imposeraient mieux les images de trait, d'écriture, de cerne, d'arabesque ? Non que quoi que ce soit y soit emprunté aux autres arts, mais que, tout au contraire, la démarche de la création y est si pure de toute influence étrangère, que nous ne pouvons la concevoir que par analogie avec ce qui se passe dans les autres domaines.

Le propre d'une œuvre achevée est qu'elle donne (les exemples foisonnent dans la peinture moderne) le sentiment d'une incomplétude. L'essentiel paraît à peine esquissé, l'accessoire y paraît subir un traitement d'une importance imméritée. Il est certain que le découpage initial d'*Amère Victoire* a subi quelques amputations, lesquelles ne sont pas étrangères à certaines obscurités matérielles du film. Toutefois, l'auteur affirme qu'il a fait ce qu'il a voulu, et quelques épisodes ou plans supplémentaires n'auraient, je ne pense pas, mieux permis à notre respiration de spectateurs de s'adapter à celle du film. Une seconde vision m'a confirmé dans cette impression que j'avais éprouvée au cours de la première : que nous ne pouvons vraiment être en course qu'au second, peut-être même au troisième tour de piste.

Je sais bien que ce film n'est difficile que pour qui veut y chercher la difficulté. S'il déconcerte, ce n'est pas que son langage soit incompréhensible (malgré cette légère obscurité, ou du moins concision, de récit à laquelle j'ai fait allusion), mais que nous sentons bien qu'il parle un autre langage que l'habituel, sans toujours bien en déceler la raison. Nous aurons, très bientôt, espérons-nous, l'occasion de parler plus longuement d'*Amère Victoire* et de proposer notre propre interprétation de certains passages controversés, comme celui du scorpion. Disons donc simplement aujourd'hui qu'adapter le roman de René Hardy de la façon dont l'a fait Nicholas Ray, en envoyant au diable toutes les conventions psychologiques de l'écran, était sans doute une folle entreprise, mais que, sans cette folie, nous n'aurions été en présence que d'un film d'aventure dans la tradition du western, se contentant d'exposer sous la forme d'un débat dra-

matique ce que le romancier découvrait par le moyen de l'introspection. Ce que Ray a tenté, c'est au contraire une transposition par l'image — l'image en mouvement (aucun mot n'existe malheureusement pour désigner cette cellule-mère de l'organisme cinématographique) — des mouvements intérieurs de ses héros. Dans ce film qui roule autour de ce qui fait l'objet d'une ellipse dans *Le Vent souffle où il veut*, Ray se montre infiniment près de Bresson, par l'objet, sinon par la méthode. Tout, même une certaine vraisemblance est sacrifiée à l'expression. Se formaliser d'un tel sacrifice, c'est refuser l'art tout entier. Qu'est-ce maintenant que l'expression ? Si cette notion vous paraît confuse, la vision d'*Amère Victoire* pourra préciser vos idées.

Rien, je pense, n'est impossible à traduire en langage de l'écran, mais tout ne l'a pas été encore. Il est banal d'exprimer par le regard, le geste, la parole, les artifices du découpage un conflit intérieur, si l'on prend soin d'en étaler les différents moments, comme dans un monologue de Corneille. L'originalité de ce film est de refuser l'abitraire d'un tel sectionnement. A une succession abstraite, se substitue la simultanéité du concret. Chaque fois qu'un des héros tue, ou ne tue pas, ou laisse tuer, l'action est si rapide qu'on ne saisit qu'après coup l'intention qui l'a déclenchée. La montrer clairement avant, eût été l'appauvrir. Entre la pauvre vraisemblance et la riche vérité, il va sans dire que je ne balance guère. — E. R.

RETROSPECTIVE MIZOGUCHI

Cette rétrospective vient enrichir avec bonheur la connaissance que nous avions de Kenji Mizoguchi. Il est vain maintenant de l'opposer à Kurosawa, de faire de lui un pur lyrique : il sait exprimer la violence, comme le montre la fin de ses *Femmes de la nuit (Yoru No Onnatachi)* (1948) où des prostituées, exaspérées par leur vie sans issue, se ruent sur l'une de leurs compagnes, dans une crise d'hystérie commune. Lucide, il ne craint pas la laideur, rien ne le choque. Il se penche sur le sort des prostituées sans mépris ni sentimentalité faciles. Et ainsi sa dénonciation de l'injustice sociale acquiert une douloureuse résonance.

N'est-il pas significatif que les deux seuls films optimistes de cette série soient consacrés à la prostitution ? *(Femmes de la nuit* et *La Femme crucifiée* [*Uwasa no Onna*] 1954). Les trois autres, *Elégie de Naniva (Naniva-Hika)* (1936), *Le Destin de Madame Yuki (Yuki Fujin Ezui)* (1950), *La Dame de Mushashino (Mushashino Fujin)* (1951) nous montrent, au contraire, des femmes de la bourgeoisie qui s'acheminent vers le désespoir et le suicide. Ces histoires simples de la vie japonaise (jeune téléphoniste qui se vend à son patron pour aider sa famille, épouses incomprises qui cherchent la mort) valent moins par l'événement même que par les touches de pinceau délicates dont le cinéaste sait les rehausser. L'infinie sensibilité de Mizoguchi sait donner une expression visuelle à tous les mouvements de l'âme humaine, à chaque pensée même non exprimée. Le silence est, chez lui, paré d'une particulière éloquence.

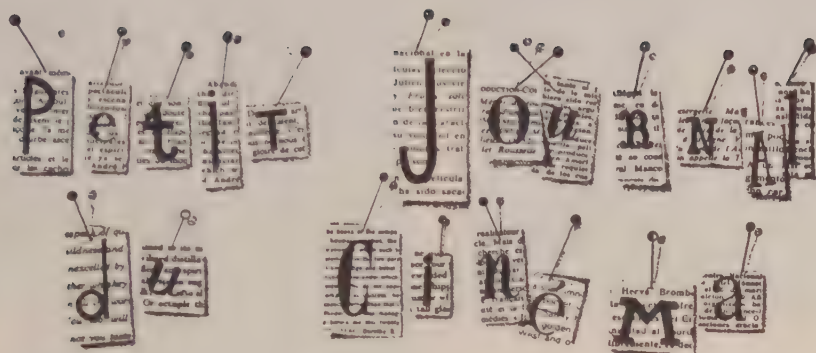
Les maisons aux parois transparentes, où oscille la lumière, et où la profondeur de champ naît tout naturellement dès qu'une porte glisse, se prêtent à des éclairages d'une variété infinie de nuances. Mais ceux-ci sont toujours chez lui, le reflet d'une situation psychologique. Dans *L'Elégie de Maniva*, la jeune téléphoniste et son ami passent derrière un étalage, et le premier plan s'évapore dans un flou où luisent doucement des flocons pharmaceutiques. Signe que tout autour d'eux a cessé, pour un instant heureux, d'exister. Dans un passage du *Destin de Madame Yuki*, l'eau coule lentement dans une piscine, déborde, ondule en cercles doux sur les dalles, se confond avec des taches de lumière. Merveilleuse pudeur de cette scène où une jeune fille se baigne tandis qu'un garçon, accroupi sur les dalles, lui parle. Dans *Les Femmes de la nuit*, le vitrail d'une église détruite, représentant une madone, brille dans les ténèbres : symbole d'un espoir pour celles qui tentent de s'évader de leur misère. Il n'y a rien de sulpicien dans cette expression du sentiment chrétien par un Japonais.

Dans *Les Oies sauvages* (beau film japonais que nous avons vu au Lido il y a deux ans), tandis qu'une jeune fille allait se jeter dans un lac, une oie sauvage se dressait avec un grand bruissement d'ailes, pour s'élancer dans l'espace, vision qui avait la pureté d'une de ces aquarelles peintes sur la soie.

Même discrétion chez Mizoguchi pour *Le Suicide de Madame Yuki*, et encore plus émouvante : des brumes montent du lac, brouillent le paysage, seules luisent toutes blanches une table et une chaise devant un petit café. Lentement Yuki s'asseoit et commande du thé. Quand le garçon revient avec le plateau, la chaise est vide et sa blancheur froide nous heurte comme une blessure douloureuse.

L. H. E.

Ce compte rendu du Festival de Venise a été rédigé par André Bazin, Jean Domarchi, Lotte H. Eisner et Eric Rohmer.



NICHOLAS RAY A VENISE

A l'issue de la présentation d'*Amère Victoire*, Nicholas Ray s'est gentiment prêté à une discussion en plein air où ses admirateurs (des jeunes pour la plupart) l'ont bombardé de questions. C'est moins sur le sens général de son film que sur certains détails qu'il a été interrogé, tant il est vrai que le public (même cultivé) est plus soucieux de vraisemblance que de poésie ou de message. Citons au hasard. On lui demande comment le commando sur Bengazi a été possible de nuit alors que le couvre-feu était décrété par les Allemands dès 8 heures du soir. Il répond alors : « *Licence poétique. Il faut toujours subordonner les détails matériels au rythme du film.* » Amené à porter un jugement sur les protagonistes d'*Amère Victoire*, il répond qu'ils ne sont ni des héros ni des lâches, mais plus simplement des hommes placés dans une situation exceptionnelle.

Il revient sur ce problème au cours de la discussion que j'ai eue avec lui, à l'Excelsior, à une heure avancée de la nuit. Il me dit être frappé par une observation de Romain Rolland, selon laquelle l'âme humaine est un ensemble de possibilités qui ne se manifestent pleinement que dans des circonstances exceptionnelles. La guerre précisément est une *situation limite* où l'homme se révèle intégralement à lui-même. Mais comment se révèle-t-il? Comme *contradiction* permanente, de telle sorte qu'il n'est pas possible pour qui le juge équitablement de décider s'il est indiscutablement un héros ou un lâche.

A ma question : « Avez-vous choisi délibérément *Amère Victoire* ou vous en a-t-on signalé l'intérêt? », il répond : « *J'ai lu* Amère Victoire *et il m'a semblé intéressant d'en faire un film, ne fût-ce que pour développer certains thèmes que j'avais déjà abordés* (tout particulièrement dans *Rebel without a cause*). *Du simple fait de l'existence d'autrui, personne ne peut correspondre exactement à ce qu'il est réellement.* » Je comprends, à travers les explications ultérieures qu'il est amené à fournir, que les circonstances font que nous ne sommes jamais tout à fait égaux à nous-mêmes. « *La guerre ne m'intéresse que dans la mesure où elle est un creuset où la personnalité apparente se dissipe pour faire apparaître l'essentiel.* »

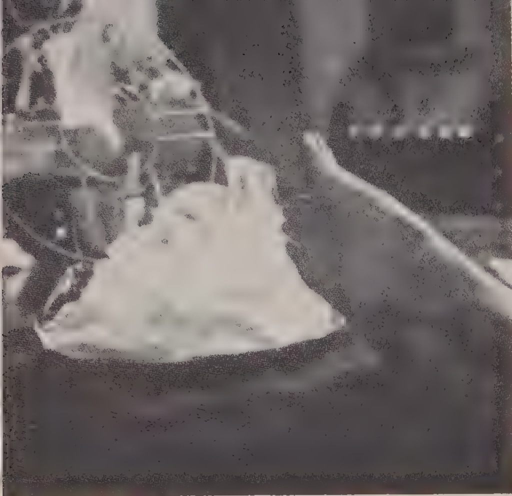
Les problèmes de forme ne semblent pas le préoccuper outre mesure. Il insiste sur la marge considérable d'improvisation qu'il s'est accordée, surtout lorsqu'il tournait en extérieurs. Bien des idées lui sont venues sur le terrain et n'étaient pas prévues sur le découpage initial. Et comme je lui demande pourquoi il a tourné en noir et blanc plutôt qu'en couleurs, il me répond, à ma grande surprise, qu'il préfère de beaucoup le noir et blanc, « *qu'il y est plus à l'aise* ».

Nous enchaînons ensuite sur ses anciens films, *Johnny Guitar* le laisse perplexe, car la présence de Joan Crawford l'a obligé à modifier très profondément le scénario. Il a une secrète préférence pour *In a Lonely Place* et *On Dangerous Ground*, mais il attache une importance toute particulière à *Bigger Than Life* : « *Un professeur a mille fois plus de responsabilités qu'un plombier et il est moins payé que lui. Le problème que j'ai abordé dans* Bigger Than Life, *je le reprendrai à nouveau. Ce n'est pas par hasard que James Mason est condamné à prendre de la cortisone... Le problème sociologique que posent les professeurs est capital.* »

Il est évidemment satisfait d'avoir pour son prochain film *The Story of Everglades*, Budd Schulberg pour scénariste et producteur et de le tourner à New-York. A travers son contentement, transparaît une antipathie marquée pour les méthodes de production des grandes firmes et une défiance à l'égard du système hollywoodien. — J.D.

OLIVEIRA

PORTO, AOUT. — Les Français cette année, c'est bien connu, sont allés au Portugal. J'ai fait comme eux, mais en bénéficiant de l'hospitalité d'un cinéaste portugais, Manuel de Oliveira. Quand je dis « un », mieux vau-





Dans Les Bijoutiers du Clair de Lune, **Vadim rafraîchit les pieds de B. B. en mettant de la glace devant un ventilateur.**

drait écrire « le » cinéaste, car l'œuvre, très limitée, de Manuel de Oliveira constitue pourtant l'essentiel de ce que le cinéma portugais peut montrer d'honorable. Il est l'auteur de *Aniki-Bobo* qui, dès 1944 et sous l'influence directe du cinéma italien, s'accordait au grand mouvement néo-réaliste. Pour Manuel de Oliveira, le cinéma n'est du reste, par la force des choses, qu'un violon d'Ingres dont son vrai métier d'industriel lui permet heureusement de jouer, faute d'encouragements gouvernementaux. Dans ce pays qui offre pourtant une inépuisable et passionnante matière documentaire et notamment ethnographique, la production officielle ou semi-officielle s'attache encore à des sujets de propagande conventionnelle, sans véritable valeur documentaire non plus que cinématographique. Quant aux films à scénario, m'étant aventuré au dernier produit, j'ai dû fuir à l'entracte, accablé. Détail amusant, les films étrangers ne peuvent passer que sous-titrés afin de protéger la production nationale qui s'élève à... un ou deux films par an. On comprend mieux dans cette conjoncture le succès et l'utilité des Ciné-Clubs portugais. Celui de Porto n'a pas moins de 2.500 membres et possède notamment une remarquable section enfantine.

Manuel de Oliveira avait concouru au Festival de Venise 1956 avec un court métrage en couleur *Le Peintre et la Ville*, qui était tout à la fois un « film d'art » sur l'un des meilleurs peintres portugais contemporains et un documentaire poétique sur la ville de Porto. Ce film intéressant a été présenté récemment à la Cinémathèque française.

Selon la méthode qui lui est chère, Manuel de Oliveira prépare à l'heure actuelle cinq « portraits-films » de peintres et d'écrivains portugais contemporains. Il s'agit chaque fois de présenter l'auteur en situation dans son œuvre. Le cinéaste y parvient en imaginant au moins une esquisse de scénario qui fait, en quelque sorte, pénétrer le créateur dans sa création. — A.B.

VADIM ET BARDEM

MADRID, 23-27 AOUT. — En route pour Venise et venant de Porto, j'ai naturellement voulu m'arrêter à Madrid. Le « petit journal » se devant de n'être que cinématographique, je tairai mes autres impressions. Je pourrais toutefois parler peinture, le Prado m'ayant inspiré plus d'une remarque sur les rapports de la peinture et du cinéma, notamment à cause des « Menines » de Velasquez, dont je m'étonne qu'il ne soit pas un lieu commun de la critique cinématographique. J'y reviendrai sans doute une autre fois, avec documents à l'appui.

Du point de vue strictement cinématographique, mon séjour à Madrid a été marqué par des visites à Vadim et à Bardem.

« Allez les gars, c'est un vrai miel, si vous faites ça, vous êtes des lions. » C'est Armand Thirard qui félicite et encourage assistants et machinistes. Juché sur le chariot-grue, l'œil à l'objectif, il règle un mouvement délicat. La caméra cadre au départ sur le ventilateur, passe sur un plateau plein de morceaux de glace dont la fraîcheur est pulsée vers les pieds nus de Brigitte Bardot. A la suite du courant d'air, l'œil va suivre les jambes jusqu'à cadrer la belle enfant en assez simple appareil. Elle lit un roman policier en sirotant un fond de citronnade. Nous sommes dans une pièce de maison campagnarde cossue et confortable. Par l'escalier du fond va surgir Alida Valli, scandalisée de la désinvolture de sa nièce fraîche émoulue du couvent. Le réglage de ce plan a duré une bonne heure et demie. Sans impatience du reste et dans la sérénité générale.

Vadim pourtant n'est pas fâché d'en avoir bientôt fini avec les studios espagnols dont l'équipement, sinon le personnel, lui a donné quelque fil à retordre. A la vérité et à la réflexion, le style de Vadim et les exigences plastiques de la photographie de Thirard n'étaient guère prédestinés aux conditions de

GAUMONT-PALACE · MADELEINE · BIARRITZ

Opinions

la peau de l'ours

On empoisonne le commissaire dans LA PEAU DE L'OURS. Un film français tellement drôle sans être vulgaire. Jean RICHARD est étonnant dans ce rôle inhabituel. De lui comme de Nicole COURCEL, Sophie DAUMIER, Denise GREY et Noël ROQUEVERT, le jeune metteur en scène Claude BOISSOL a su tirer le maximum.

Marcel KREBS

Quelle trouvaille d'avoir su employer un Jean RICHARD sans grimace et nous faire rire autant.

Bravo pour le metteur en scène Claude BOISSOL et toute notre admiration à Jean RICHARD pour sa nouvelle composition.

Jacques BON

Ce film nous montre un Jean RICHARD inconnu et lui permet de nous révéler toute la gamme d'un grand talent.

René GACHASSIN

Jean RICHARD n'a jamais été mieux qu'ici. C'est une révélation pour le spectateur que de voir un Jean RICHARD au visage sérieux dans un film de mystère et de fou rire de ses mésaventures.

A. M. ANGIER

Depuis qu'a paru dans la presse ce pavé publicitaire pour La Peau de l'Ours, **les agents secrets des « Cahiers » sont sur les dents. Ils recherchent activement Marcel Krebs, Jacques Bon, René Gachassin et A.M. Angier dont, après avoir consulté l' « A.B.C. du Cinéma », l' « Annuaire des Membres de la Presse de Paris et de Province », le « Bottin Mondain », le « Who's Who », le « Tout-Cinéma » et la liste des affiliés au « Petit Limonadier de Gaumonville », ils n'ont pas encore réussi à retrouver la trace. Tous renseignements sérieux seront les bienvenus : pas de récompense, mais discrétion assurée.**

---

travail espagnoles. Si Vadim et Thirard ont quand même fait ce qu'ils voulaient, ç'aura été au prix de plus de ténacité et de patience qu'ils ne l'auraient souhaité.

Bardem en revanche ne pouvait avoir eu à se plaindre que de la chaleur. Son nouveau film devait s'appeler *Le Moissonneur*, on l'appellera sans doute *La Vengeance*, parce que la censure s'effarouche toujours des généralités sociales.

C'est un scénario original de Bardem dans la plus classique tradition néo-réaliste. Une histoire de paysan injustement condamné sur une dénonciation et qui, sorti de prison, revient au village décidé à se venger. Pour mieux surveiller celui qu'il soupçonne de l'avoir calomnié, il s'engage avec sa sœur, dans une quadrilla de moissonneurs. Ces équipes itinérantes se louent pour la moisson dans les fermes de Castille, un peu comme dans le Midi de la France, les vendangeurs. Mais le travail est plus dur et plus long (on fauche encore à la faucille), plus incertain aussi, et l'on doit souvent marcher des jours dans la poussière pour trouver de l'embauche. Ayant précisément traversé la Castille à l'époque de la moisson, je puis dire d'expérience



Bardem : « Que calore ! »



Lorsqu'un critique de cinéma tourne un film, il redevient un homme comme les autres, au surplus handicapé par un fatras de reminiscences auxquelles il tente à tout prix d'échapper. Mais comme il a pas mal réfléchi à l'art qu'après avoir défendu, il entend illustrer, l'entreprise ne devrait manquer d'être captivante. Après Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette et avant Ado Kyrou, François Truffaut se lance dans la mise en scène. Son premier film, Les Mistons, **est aussi le premier film d'une nouvelle maison de production : Les Films du Carrosse, aux destinées de laquelle président François Truffaut, Robert Lachenay et André Bazin.**

Tous les amis (et aussi les ennemis) de Truffaut qui attendent au tournant le journaliste farouche, ne seront pas déçus. Les Mistons, **à l'instar de ces petits voyous qui prêtent leur nom au titre du film, sera une œuvre « turbulente ».**

Pour l'instant, Les Mistons **sont en cours de montage et attendent pour vivre la première projection publique. Pour tous renseignements complémentaires, voici quelques slogans publicitaires, comme il est d'usage d'en rédiger dans les grandes maisons de production :**

— **La première réalisation du célèbre critique de « Arts » et des « Cahiers du Cinéma » : François Truffaut !**
— **Une nouvelle audacieuse de Maurice Pons adaptée à l'écran !**
— **Les Mistons, mais qui sont les Mistons ?**
— **Les Mistons ou cinq enfants devant l'amour !**
— **Toute la pureté enfantine au contact d'un monde hostile !**
— **Cet âge est sans pitié,** Les Mistons **un film impitoyable !**
— **Ce ne sont plus des enfants et pas encore des hommes !**
— **Gérard Blain, l'authentique révélation du** Temps des Assassins.
— **Bernadette Lafont ! Kim Novak n'a qu'à bien se tenir.**
— **Un film entièrement tourné en extérieurs, dans le cadre somptueux de la Provence, par le chef opérateur Jean Malige !**
— **C'est une production des « Films de Carrosse » !**

---

ce que son soleil a d'inhumain. C'est pourtant dans ce soleil que l'équipe a dû travailler, en y adjoignant encore les projecteurs destinés à atténuer la violence des ombres. Et comme les horaires du travail cinématographique ne prévoient pas la méridienne, il fallut affronter le soleil quand les vrais moissonneurs font la sieste. Bardem dut d'ailleurs renoncer à la figuration des ouvriers agricoles du lieu : ils n'y résistaient pas.

Mais revenons au scénario. Peu à peu dans les vicissitudes et les souffrances communes de la quadrilla, la haine et la méfiance s'émousseront et l'on oubliera la vengeance pour la solidarité.

Bardem ne cache pas qu'il considère son film comme le troisième volet d'un tryptique sur l'égoïsme, dont *Mort d'un cycliste* est en quelques sorte l'épisode bourgeois et mondain, *Calle Mayor* le provincial et *Le Moissonneur* l'épisode paysan.

Si *La Vengeance* est le premier film en couleurs de Bardem, c'est aussi en principe le dernier qu'il réalise pour le compte d'un autre producteur. Il vient en effet de participer à la constitution d'une coopérative de production dont les principaux associés s'appellent Berlanga, les frères Dominguin, le scénariste et écrivain Ricardo Munoz Suay et, du côté des acteurs, Mistral et Lucia Bose. — A.B.

LA PHOTO DU MOIS



Pour Maria Schell et Christian Marquand, Alexandre Astruc bat la mesure d'*Une Vie.*

Joinville : un doux soleil d'automne inonde la cour du studio. Plateau A : une cour de ferme où le baquet de bois sous la gouttière s'orne d'une frange de stalactites glacés que le plus puissant des arcs n'arriverait pas à faire fondre. Nous sommes dans le grand décor que Paul Bertrand a construit pour les besoins d'*Une Vie*.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'ordre. Pas de praticables, de projecteurs ou de câbles traînant à droite et à gauche, mais un beau sol de terre battue : cela sent la campagne. Après avoir jeté un coup d'œil aux écuries et à la porcherie, nous pénétrons dans la ferme des Dandieu par la porte de la cuisine : dans une demi-obscurité, on entrevoit l'âtre noirci, les murs rouges sang de bœuf. Derrière une porte, de la lumière : c'est le vestibule vert amande, et voici le salon tout de bistres clairs où s'active le chef opérateur, Claude Renoir.

Alexandre Astruc est en train de régler le plan 19 A : Maria Schell, trempée parce qu'elle vient de tomber à la mer, entre, suivie de Christian Marquand, qui l'a ramenée chez elle. La camera est sur travelling : aujourd'hui, la grue (italienne) se repose dans son coin. Un dernier volet placé sur un spot, l'ultime retouche au feu de bois dans la cheminée et l'on tourne : très peu de répétitions, beaucoup de prises. A la quinzième, c'est dans la boîte. Et l'on passe au plan suivant.

Il est difficile de dire d'un film qu'il sera l'un des meilleurs de l'année prochaine après avoir lu le découpage et assisté à une ou deux séances de tournage. Pourtant, si je me le permets, c'est qu'il y a des signes qui ne trompent pas. Il y a évidemment la qualité des dialogues et une mise en scène qui s'épure, devient plus personnelle. Il y a surtout l'ambiance qui règne sur le plateau, faite à la fois de détente et de fermeté, de calme et d'ardeur : on y respire l' « air » d'un grand film. — C. B.

Ce petit journal a été rédigé par ANDRÉ BAZIN, JEAN DOMARCHI et CHARLES BITSCH pour la photo du mois.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	André Bazin	Robert Benayoun	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Jacques Rivette	Georges Sadoul	Jean-Pierre Vivet
12 hommes en colère (S. Lumet)	★★	★★	★★	★★	★★★★	★★★	★	★★		★★
Femmes entre elles (M. Antonioni)	★★	★★	★★★	●	★★	★★★	★	★	★★★	★★
La Nuit des maris (D. Mann)	★★	★★	★★		★★	★	★		★★	★★★
La Fille sur la balançoire (R. Fleischer)	★★		★★	★★	★★★	★	★★	★		★
Pour que les autres vivent (R. Sale)			●	★★	★★★	★	★★	★★		
Oklahoma ! (F. Zinnemann)	★		★★	★★		★★	★	★		
Œil pour œil (A. Cayatte)	●	★	★★★	●	★	★	★	●	★★	★★
L'Ombre (J. Kawalerowicz)		★		●		★	●		★★	
Le diabolique Mr. Benton (A. Stone)			●	★	★		★			
La Loi de la prairie (R. Wise)	★★		★	●			●			
Les Suspects (J. Dréville)	●	★	●		★	★	★			
La Peau de l'ours (C. Boissol)	★★		●	●	★	★	●	●		
Affaire ultra-secrète (H.-C. Potter)			●	★			★		●	
Une île au soleil (R. Rossen)			●	●	●		●	●	★★	●
L'Emprise de la peur (H. Keller)			★	●			●	●		
Les Œufs de l'autruche (La Patellière)	●		●	●		●	●			

LES FILMS



Eleonora Rossi-Drago et Ettore Manni dans *Le Amiche*, de Michelangelo Antonioni.

Une robe de tulle bleu ciel

LE AMICHE (FEMMES ENTRE ELLES), film italien de MICHELANGELO ANTONIONI, *Scénario :* Suso Cecchi d'Amico, Alba de Cespedes et Michelangelo Antonioni, d'après « Tra donne solo » (« Entre femmes seules »), troisième récit du recueil « Le Bel Eté » de Cesare Pavese. *Images :* Gianni di Venanzo. *Décors :* Gianni Polidori. *Montage :* Eraldo da Roma. *Interprétation :* Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Yvonne Furneaux, Madeleine Fischer, Anna-Maria Pancani, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Ettore Manni. *Production :* Giovanni Addessi pour Trionfalcine, 1955. *Distribution en France :* Gamma-Film.

Cesare Pavese était, jusqu'à son suicide en 1950, le plus grand des jeunes écrivains italiens ; mort, il devient l'un des plus grands écrivains contemporains. « Avant que le coq chante » et « Le Bel Eté » sont deux sommets des lettres contemporaines : ceux qui ne le pensent pas, sont ceux qui n'ont pas lu Pavese. Comme dirait Rivette, c'est l'évidence. Je renvoie les sceptiques aux deux recueils en question (N.R.F. Collection « Du Monde entier »). On ne

peut raconter « Entre femmes seules », tout y est dans la façon de raconter. Dans la prière d'insérer, Michel Arnaud (le traducteur) dit, faisant allusion aux trois récits du « Bel Eté » : « *Raconter ces histoires, est le plus sûr moyen de les trahir. Elles sont tissées avec le fil des jours, les paroles envolées, les moments perdus. On songe à « Trois Vies » de Gertrude Stein, traduit en italien par Pavese. Cet art est très grand : il exprime l'insaisissable, la douceur des heures qui s'écoulent. Turin, sa colline, ses églises baroques, ses arcades ne sont pas seulement le décor de ces trois romans : la ville participe aux drames, les colore de son charme à la fois moderne et suranné.* » L'autre traducteur de Pavese, Nino Frank, dit aussi : « *... si l'on peut parler de néo-réalisme littéraire, c'est avant tout à l'œuvre de Pavese qu'il faut se référer.* » Mesurer Pavese au cinéma était une passionnante expérience dont on comprend qu'elle ait tenté Antonioni.

Qu'on l'apprécie ou non, Antonioni a une très vive personnalité et une façon assez particulière de se servir du cinéma pour exprimer sa vision du monde. Son style assez froid, détaché, son goût d'un esthétisme où le coupant se détache sur la brume, sa façon de diriger les acteurs, à la fois crispée et désinvolte, tout concourt à rendre difficile sa communication auprès du public qu'il ennuie souvent et qu'il irrite parfois. En France — il s'en plaignait lui-même dans une lettre auquel nous avons fait allusion dans notre n° 70 — on a presque rien vu de lui et toujours un peu à la sauvette et dans de mauvaises copies. *Le Amiche* ne fera pas complètement exception à la règle : timide sortie avant la « saison » dans un cinéma de « deuxième exclusivité », très mauvaise projection sur un très mauvais écran d'une très mauvaise copie, sous-titres incertains, titre sans rapport avec celui d'Antonioni et qui est une mauvaise approximation du titre original du roman (Entre *Femmes entre elles* et *Entre femmes seules* il y a un monde, et l'on voit bien ce que le premier veut bassement suggérer de scandaleux)... et je ne parlerai pas des affiches et de la publicité ! De plus la critique qui, à quelques exceptions près, ignore Pavese, et presque Antonioni, passe à côté du film, croit qu'il s'agit de « Marie-Claire » ou de feuilleton de gare. On voit que la malédiction n'est qu'en partie levée.

Je viens de relire pour la dixième fois « Tra donne solo » et suis convaincu que les règles actuelles de l'univers cinématographique aussi bien que l'état de son langage ne permettaient pas d'en faire une adaptation fidèle. Il n'y a dans ce récit ni progression dramatique visible, ni charpente extérieure, ni évolution caractéristique des personnages, ni thèse, ni même une idée centrale ou un « message » qui puisse servir de point d'appui ; pour le scénariste professionnel, il se présente comme un magma que l'on ne sait par quel bout prendre ; une dizaine de personnages s'agitent confusément dans une durée presque indéterminée, vont, viennent, parlent, font des petits voyages en auto autour de Turin, de séparent, se retrouvent, recommencent cette existence floue où se mêlent oisifs et travailleurs... L'amateur de scénario bien ficelé n'a plus qu'à prendre la fuite. Il y a pourtant un principe d'unité dans le récit : la narratrice Clélia, et je m'étonne qu'Antonioni ne soit pas parti de là, car c'est pourtant avec ses yeux que l'histoire est vue, à travers son tempérament, son expérience et ses jugements qu'elle est présentée. S'il y a des obscurités dans le récit, elles sont justifiées par le fait que Clélia raconte ce qu'elle voit au fur et à mesure, sans connaître encore les tenants et les aboutissants du groupe auquel elle se mêle. Je ne doute pas que le procédé soit voulu chez Pavese : cette obscurité est concertée, mais il a pris soin de la justifier par le mode subjectif de la récitante. Renonçant au « je » pour un « il était une fois une jeune femme qui... », Antonioni se lance dans une aventure impossible. Il lui faut alors tout expliquer, c'est-à-dire finalement inventer une autre histoire. Chez Pavese, il se dégage peu à peu une hiérarchie des personnages; en dehors de Clélia, surnagent finalement Momina, résignée mais la seule lucide, et Rosetta pas très lucide, mais la seule qui ne se résigne pas, la seule qui finalement commet l'acte qui rompt la règle du jeu et brise la solitude d'ici bas ; les autres restent les autres, intelligents un peu, végétatifs beaucoup, survivants sans illusion d'un petit monde agonisant. A cet univers brouillardeux emporté dans un grand mouvement cosmique qui le dépasse et le broie, Antonioni a substitué un univers romanesque classique avec des charnières, des angles et des conflits traditionnels : l'amour de son métier et l'ambition l'emportant chez Clélia sur son amour

pour l'assistant de l'architecte (Becuccio dans le livre), le premier et le second suicide de Rosetta pour Lorenzo (Loris dans le livre), personnage secondaire (comme tous les hommes dans le récit) promu ici à un rôle important avec conflits personnels (sa jalousie du succès artistique de sa femme). Dès lors, en un sens, tout s'effondre. Clélia est un personnage fort dans le livre, sachant où elle va avec une impressionnante sérénité intérieure, Becuccio ne comptant pas plus pour elle que Febbo, l'architecte, qui lui fait l'amour un soir par hasard en trois minutes au cours d'une escapade avec Momina : elle est au-delà de la dégradation. Rosetta est un personnage faible que son ascendance et sa richesse empêchent d'extrapoler vers l'indépendance et l'indifférence morale de Clélia : elle se tue par grande tentation de la pureté et de l'absolu, elle est le double prémonitoire de Pavese, communiste convaincu mais homme déchiré, incapable de se désensibiliser de son désespoir fondamental et qui, un an après avoir écrit le suicide de Rosetta dans une chambre d'hôtel de Turin, se tue en pleine gloire, en plein succès... dans une chambre d'hôtel à Turin. L'émouvant symbole de cette contradiction existentielle est cette robe de tulle bleu ciel qu'entrevoit deux fois Clélia.

Antonioni a oublié que Rosetta c'était d'abord ce bleu ciel, et non l'impossible amour pour le Lorenzo qu'il a inventé sans trop de bonheur. Infidèle à l'histoire il a, avec une belle obstination, cherché à retrouver dans le ton le « climat » pavesien. Par un paradoxe pas tellement inattendu, c'est dans les parties les plus inventées qu'il y est le mieux parvenu : la scène de la plage — contraction de plusieurs scènes de mer du livre — Pavese l'eût sans doute jugée trop systématiquement mélancolique et chorégraphique, mais elle sonne juste, comme la première scène d'amour entre Rosetta et Lorenzo dans la rue, exquisement désinvolte et retenue. Sa réussite, c'est surtout le portrait des cinq femmes : Clélia, Momina, Rosetta, Nene et Mariella. Malgré tout elles sont « pavesiennes », elles ne viennent de nulle part ailleurs que de lui, elles sont cinématographiquement inédites et ont chacune un grand moment où une insolite fascination s'empare de l'écran : Clélia regardant avec un petit sourire Becbuccio dans une glace posée sur un camion, Momina accueillant Febbo dans l'escalier de sa maison, Rosetta avouant son amour à Lorenzo avec une bouleversante pudeur, Nene disant à Rosetta avec une humilité héroïque : « *Si j'avais eu des enfants, je n'aurai pas cédé* », Mariella, après avoir été embrassée par Febbo sur la plage, se moquant de son tailleur plein de sable : « *Les femmes, nous, c'est la peau qui nous vêt* ».

Je ne regrette pas d'avoir été du jury vénitien qui couronna *Le Amiche*. A l'époque, je n'avais jamais lu Pavese et j'avais vu deux fois de suite le film sans sous-titres : c'est ainsi qu'il était le plus pavesien, sans connaître le modèle et sans suivre de près les dialogues. Huit jours plus tard, je me jettai dans « Le Bel Eté ». Revu aujourd'hui, le film ne dégage plus le même sortilège. Le génie de Pavese est passé, qui rend plus petit tout essai d'illustration. Mais l'importance de *Le Amiche* demeure, tentative de substituer au cinéma spectacle un cinéma du comportement et de l'intériorité, de dégager un nouveau langage cinématographique, d'amorcer une évolution vers une forme plus adulte. Comme beaucoup de chercheurs et de novateurs, Antonioni essuie les plâtres, mais n'y aurait-il que dix minutes de réussies dans son film, qu'il aurait droit à toute notre reconnaissance et à toute notre estime. Cher Antonioni, discuté, discutable, mais courageux et têtu, peut-être n'était-il pas taillé en athlète pour s'avancer dans la brousse, le coupe-coupe à la main, mais les défricheurs et les explorateurs n'ont pas toujours le physique de l'emploi; ce n'est peut-être que la lame d'un canif qu'il introduit dans la paroi opaque de la porte qui ouvre sur l'espoir et la liberté, mais l'on sait depuis Bresson qu'il suffit parfois d'un manche de cuillère; et dans la brèche passeront les autres et déjà, avec *Le Amiche*, une bouffée d'air d'un autre monde. Rien que pour cela...

Et malgré tout, je retrouve dans le film la fameuse question de Rosetta et la fameuse réponse.

« — *Et une fois l'amour passé, me dit-elle tranquillement comme si tout était normal, une fois que l'on a compris qui l'on est, qu'est-ce qu'on fait de ce qu'on a appris ?*

— *La vie est longue, dis-je. Ce ne sont pas les amoureux qui ont fait le monde. Tous les matins, c'est un nouveau jour.* »

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Les éternels marris

THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON (LA PETITE MAISON DE THE). film américain en Metrocolor et en CinemaScope de DANIEL MANN. *Scénario :* John Patrick. *Images :* John Alton. *Musique :* Saul Chaplin. *Interprétation :* Marlon Brando, Glenn Ford, Machiko Kyo, Eddie Albert, Paul Ford, Jun Negami. *Production :* Jack Cummings-Metro Goldwyn Mayer, 1956. *Distribution :* M.G.M.

THE BACHELOR'S PARTY (LA NUIT DES MARIS). film américain de DELBERT MANN. *Scénario* : Paddy Chayefsky. *Images* : Joseph La Shelle. *Musique :* Paul Madeira. *Décors :* Edward Boyle. *Montage :* William B. Murphy. *Interprétation :* Don Murray, E. G. Marshall, Jack Warden, Philip Abbott, Larry Blyden. Patricia Smith, Carolyn Jones. *Production :* Harold Hecht pour les Productions Norma, 1957. *Distribution :* Artistes Associés.

Il y a heureusement parmi la confrérie des « Mann » un Anthony qui, s'il ne donne pas toujours dans le mille avec sa *Cote* 465, ne cesse de relever la moyenne. Mais que dire de Daniel et de Delbert ?

Le cas de Daniel est le plus consternant. De *La Rose tatouée* à *La petite maison de thé,* en passant par *Une Femme en enfer,* il ne donne aux critiques aucun motif de satisfaction. Pourtant, *a priori,* l'idée d'adopter à l'écran *La petite maison de thé* n'était pas mauvaise, puisque le titre de la pièce est commercial, et son point de départ, au moins, astucieux. Mais il eût fallu un minimum de conscience professionnelle. (Le cinéma est-il réellement la profession de Daniel Mann ou plus simplement son casse-croûte?) Lorsque Joshua Logan reprit pour Hollywood des succès de Broadway qui s'appelaient *Picnic, Bus Stop* et *South Pacific,* il eut l'intelligence et l'honnêteté de refondre entièrement pour l'écran la matière dramatique. Ici, au contraire, tous les effets conçus pour passer la rampe s'effondrent entre la toile et le premier rang de fauteuils d'orchestre. Le seul intérêt que l'on puisse trouver à *La petite maison de thé,* réside dans le décalage entre le modernisme américain et la vieille civilisation nipponne. Chose curieuse, les G.I. n'y ont pas le beau rôle car, si les paysans japonais nous sont montrés comme des pauvres d'esprit, les armées d'occupation sont représentées par les plus ahuris des troufions. L'équilibre des forces en présence est respecté : d'un côté Marlon Brando, les yeux bridés et le teint mat, n'a pu résister à une composition courte, mais séduisante. Il fait valoir les prestiges de l'Asie, mais sa performance fait un peu trop penser aux mistresses Butterfly de nos scènes lyriques. De l'autre côté, Glenn Ford et Eddie Albert sont chargés de défendre l'honneur d'Abraham Lincoln. Auparavant, nous avons déjà vu ces acteurs en excellente forme (*Désirs humains,* pour l'un, *Attack,* pour l'autre), mais j'avoue être dépassé par leur emploi comique. A partir d'un certain tour de hanches, l'humour et la finesse devraient être interdits à certains jeunes premiers ou assimilés, le gabarit idéal des fantaisistes étant toujours celui de James Stewart ou de Gary Grant... Si Dario Moreno est inégalable, c'est pour d'autres raisons. Comme, au milieu de tous ces batifolages militaires, il faut bien donner le change, la pin-up n° 1 du Japon, l'étonnante Princesse Yang Kwei-Fei, Machiko Kyo, a été engagée. A elle évidemment, les séquences les plus inconvenantes du film, comme cette scène où elle déculotte littéralement Glenn Ford. Ce strip-tease masculin se déroule en tout bien tout honneur, et s'arrête au caleçon qui, accessoire classique des comédies de boulevard, donne la mesure de cette petite maison de thé, vaudeville U.S. Army.

Se plaçant également sous l'égide d'un des premiers péchés capitaux, la paresse, nous trouvons *La Nuit des maris.* La caméra de Delbert, est tout aussi pesante et empotée que celle de Daniel, toutes deux étant encore tenues en laisse par le souvenir, si l'on peut dire, des câbles des studios de télévision. Mais ici les dégâts sont limités, puisque le véritable auteur du film est le scénariste retors Paddy Chayefsky, célèbre par son démagogique *Marty.* A noter tout d'abord que l'américaine réunion de célibataires (*Bachelors' Party*) est devenue chez nous *La Nuit des maris.* De part et d'autre de l'At-



Don Murray et Carolyn Jones dans *La Nuit des Maris,* de Delbert Mann.

lantique les tropismes du public diffèrent ; d'un côté la nostalgie du célibat, de l'autre la promesse d'adultère, tant il est vrai que le mâle Yankee, éternel tributaire de son épouse-amazone, ne manque jamais de trouver qu'il y a une femme de trop dans sa vie, alors que le Latin, polygame invétéré, pense qu'il n'y en a jamais assez... Mais le film n'est qu'en apparence un clin d'œil au sexe fort. Tout concourt à rassurer la femme légitime qui constitue, comme on le sait, la majorité de la clientèle, aussi bien de la télévision que du cinéma. Que voit-on, en effet, sur l'écran ? Cinq minables partouzards qui, cherchant à s'encanailler, purgent leur velléité d'indépendance par d'inoffensives incartades. Evidemment le sujet est relativement neuf et le film de Daniel Mann mérite en cela le déplacement. Mais l'originalité n'est qu'une bien faible qualité, si elle n'est pas exaltée par un minimum de sincérité. De deux choses l'une : ou Paddy Chayefsky est un hypocrite, ou un impuissant. Je sais bien qu'en général, dans une assemblée disons égrillarde, l'écrivain ou le scénariste n'est jamais le premier à se distinguer. Il est bien trop voyeur pour cela. Ce n'est pas une raison pour prêter à tous ces personnages fictifs un comportement d'une égale stérilité. Voyez plutôt : sur les cinq noctambules qui nous occupent, les trois premiers sont des maris, encore ou de nouveaux fidèles, le quatrième puceau, le dernier ayant seul le courage de ses appétits physiques. Il nous est dépeint comme un affreux Jojo, ignoble à souhait (pourquoi ne pas en avoir fait un petit rigolo, comme c'est le cas le plus souvent?), et il est curieusement escamoté au moment où, entouré de proies consentantes, il va pouvoir enfin se gaspiller d'une manière efficace. C'est-à-dire que sur les cinq personnages, quatre sont soit les porte-parole de l'auteur, absolument inhibé par le respect des conventions, soit l'illustration d'une morale féministe dans laquelle l'adultère, tout au moins en ce qui concerne les hommes, ne paye pas. D'ailleurs le film rallie toutes les suffragettes ; il n'est que d'entendre à la projection, au milieu d'une faible hilarité masculine et masochiste, les éclats de rire des spectatrices. Les rédacteurs publicitaires des Artistes Associés ne s'y sont pas trompés qui ont composé des slogans tels que : « Mesdames, trainez de force vos maris voir *La Nuit des maris.* »

En fin de compte voici une œuvre originale par son sujet. Sa prétendue

audace, à l'instar de *Tant qu'il y aura des hommes* ou *Ouragan sur le Caine*, n'a de révolutionnaire que les apparences. En dernière analyse, la morale de l'histoire renforce encore la morale établie ; le plus individualiste des hommes peut faire un bon soldat, un bon mari. *La Nuit des maris* ne nous apprend pas plus sur la société américaine et sur le comportement sexuel des mâles que ce que nous apprend la plus conventionnelle des comédies comme *Sept ans de réflexion*. On a beaucoup parlé, à propos de ces Vitellonis américains, de Fellini, mais il ne s'agit en fait que d'une caricature, d'une contrefaçon. Il n'est pas impossible de faire un film qui prendrait comme sujet le désœuvrement de cinq célibataires en goguette, mais il eut fallu pour cela que Chayefsky soit au cinéma ce que Simenon est au roman.

Claude de GIVRAY.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Fausse cruauté

ABANDON SHIP! (POUR QUE LES AUTRES VIVENT), film anglo-américain de RICHARD SALE. *Scénario :* Richard Sale. *Images :* Wilkie Cooper. *Interprétation :* Tyrone Power, Mai Zetterling, Lloyd Nolan, Stephen Boyd, Moira Lister. *Production :* John R. Sloan - COPA, 1957. *Distribution :* Columbia.

« Tu es sur la Tour avec ta vieille mère paralysée et ta ravissante petite amie. Tu dois en balancer une par dessus bord. Qui jettes-tu ? » Tel est le petit jeu cruel qu'inventa Henri III, sans doute pour départager ses mignons.

« Tu es sur un canot de sauvetage conçu pour abriter un maximum d'une douzaine de personnes. Vingt-six rescapés en sursis s'y entassent et s'y accrochent. La surcharge annihile les chances de salut de l'expédition tout entière. Qui jettes-tu ? » La réponse que choisit Tyrone Power a la surenchère dépouillée des dénouements de tragédie : il faut sacrifier les faibles, les blessés, les mourants. L'avenir sera à celui qui aura la force de ramer le plus longtemps. Vivre est une question de biceps, le reste est littérature.

Stroheim, Bunuel, Fritz Lang nous ont fait connaître, au cinéma, la beauté de l'atroce, la noblesse de l'abject, la grandeur et la poésie de l'odieux. Eux auraient été jusqu'au bout du sujet. Ils nous auraient offert un film rebutant et prenant, insoutenable et magistral, une œuvre dont nous serions sortis bouleversés et conquis. Richard Sale n'a pas tant d'intransigeance. *Abandon Ship* est bien moins un cri fasciste qu'un apologue prudent. Ici la cruauté se retire sur la pointe des pieds pour faire place à l'hypocrisie. Aucun de ces sacrifiés ne nous intéresse vraiment, et leur disparition n'appelle en rien notre révolte. Il semble que les acteurs soient exécutés en ordre inverse de la somme des cachets que leur offre la Columbia. Les héros tabous du public sont protégés avec une vigilance de mère-poule, sous le couvert de prétextes laborieux. On essaiera de sauvegarder le chien — la SPA est puissante — parce qu'il pourrait dans l'avenir servir de nourriture ! On épargnera l'enfant, parce qu'il symbolise ce même avenir. On épargnera la jolie blonde séduisante : Orson Welles est seul à vouer à une atroce agonie une belle fille en robe du soir. On épargnera la dulcinée du chef de groupe : elle est infirmière, n'est-ce pas, et elle peut rendre tant de services... Le héros ne prend pas l'écrasante responsabilité de sa décision : c'est un moribond qui la souffle à son oreile. Et lorsque, fidèle à sa logique, Tyrone Power, blessé donc irrécupérable, se jette à l'eau, le bateau sauveur a tôt fait de surgir. L'Intellectuel est balancé, parfait, mais le traditionnel Noir du groupe conserve sa place aux dépends de la rombière ; Hollywood n'a pas de canot de sauvetage pour « coloured men », voilà tout !

Faux problème, fausse audace, fausse violence. Il s'agit moins de la victoire du fort sur le faible que celle, conventionnelle, du bon sur le méchant, selon l'optique sentimentale du spectateur. Quittant le cinéma, nous pouvons certifier avoir passé une bonne soirée quand nous aurions dû nous attendre à une nuit de cauchemar. L'adresse, l'habileté, toutes ces qualités qui pou-

vaient jouer en faveur de Sale lors de ses commerciales comédies, se retournent contre lui à propos de ce drame qui exigeait, pour être traité, la rigueur impeccable d'un robot. Il nous reste à rêver à ce que des hommes de talent, ennemis des concessions et des faux-fuyants, auraient pu tirer de cette donnée insolite. J'imagine une dernière image à la Chaplin : d'éliminations en éliminations, le plus costaud restant tout seul, point dérisoire recueilli par la masse immense du paquebot, tandis qu'en file indienne dans la mer stagnent à perte de vue les partenaires qu'il a égrenés comme les cailloux du Petit Poucet. — F. M.

Le parfum du scandale

THE GIRL ON THE RED VELVET SWING (LA FILLE SUR LA BALANÇOIRE), film américain en couleurs par De Luxe et en CinemaScope de RICHARD FLEISCHER. *Scénario :* Charles Brackett et Walter Reisch. *Images :* Milton Krasner. *Interprétation ;* Joan Collins, Ray Milland, Farley Granger. *Production :* Charles Brackett - 20 th Century Fox, 1955.

Un fait divers authentique qui défraya la chronique new yorkaise en 1906 est à la base du scénario. Un célèbre architecte Stanford White est assassiné en plein Madison Square Garden par Harry Thaw, jeune milliardaire qui reproche à White d'avoir perverti sa femme avant son mariage alors qu'elle était Evelyne Nesbit, modèle célèbre, surnommée « la plus belle femme du monde ». Le procès où, grâce au témoignage plus ou moins forcé de sa femme, Thaw échappa à la chaise électrique et fût interné dans un asile, révéla que White avait une double vie et d'étranges manies. C'est alors que fut connue l'existence d'une balançoire de velours rouge pendue dans le salon d'hiver d'un appartement clandestin et sur laquelle se seraient assises les plus jolies filles de New York dont ladite Evelyne. Tout dans cette histoire avait parfum d'équivoque et de scandale. En fait ce que White avait révélé à Evelyne les avait mutuellement rendus prisonniers l'un de l'autre et s'il y avait une victime dans l'affaire c'était plutôt lui qu'elle, lui qui soudain ne put retourner à la diversité de ses plaisirs, attaché désormais à la seule Evelyne, ne pouvant l'épouser et en venant à s occuper d'elle comme si elle était sa propre fille.

Le scénario — auquel Miss Nesbit, toujours bien vivante, a apporté sa collaboration — a considérablement édulcoré la réalité historique et il faut pas mal d'imagination pour retrouver le parfum du scandale dans ce spectacle de bonne compagnie. Richard Fleischer



Joan Collins, sans escarpolette, dans *La Fille sur la balançoire*, de Richard Fleischer.

qui n'est pas manchot — et l'a prouvé dans *L'énigme du Chicago-Express*, aussi bien que dans *Les inconnus dans la ville* — s'est résigné à la version rose que lui proposait Charles Brackett. Il a traité son film dans la discrétion, l'ellipse et le sous-entendu. C'est du bon travail, soigné, consciencieux, sobre et élégant. Il n'empêche que les points forts du film sont ceux où malgré tout une certaine audace se fait jour et d'abord les deux scènes de la balançoire : celle où Evelyne s'y assied pour la première fois et celle, finale, dans le music-hall d'Atlantic City. Le film est assez bien joué par Joan Collins qui réussit malgré tout à maintenir une certaine équivoque dans la pureté apparente, et par Ray Milland plausible dans le rôle de White, Farley Granger par contre est très mauvais; il n'a pas osé souligner le fait que Thaw était probablement pédéraste. A cause de lui tout un aspect du récit est inutilement obscur. Bref, c'est un film intéressant avec un titre ravissant, une interprète attachante et une mise en scène habile sans miracles mais sans gros défauts non plus, si ce n'est une ahurissante séquence de haute montagne dans un décor que refuserait le Châtelet. — J.D.-V.

Un film de scénariste

CIEN (L'OMBRE), film polonais de Jerzy Kawalerowicz. *Scénario :* Aleksander Scibor-Rylski. *Images :* Jerzy Lipman. *Musique :* Andrzej Markowski. *Interprétation :* Zygmunt Kestowicz, Adolf Chronicki, Tadeusz Jurasz. *Production :* Film Polski, 1956.

Le principal intérêt de *L'Ombre* réside, à mon avis, dans la construction du scénario. Trois épisodes se déroulant respectivement en 1943, 1946 et 1954, racontés par des personnes qui ne se connaissent pas entre elles, permettent d'identifier le mystérieux inconnu qui saute, au début du film, du train en marche. Mais le problème est-il pour autant résolu ? Cet individu surnommé « l'ombre » qui a aidé les résistants pendant l'occupation, qui est un des hauts fonctionnaires du parti au pouvoir, qui commet des actes de sabotage contre le régime est-il vraiment le traître que croient les enquêteurs ? Apparemment les auteurs ne prennent pas parti. Mais tous les détails qui s'accumulent tendent à prouver que cet homme n'est pas nécessairement traître ou espion et qu'après avoir été surnommé « l'ombre », il est vraiment devenu une ombre. L'identification physique dont les policiers se contenteront ne découvre qu'un aspect du personnage. Le dernier épisode du film me semble significatif. Quels rapports entretient notre personnage avec l'adolescent ? Ce dernier n'est-il pas en quelque sorte l'incarnation de sa mauvaise conscience ? Ainsi « l'ombre » ne fuyait pas tant les autorités que lui-même.

Le mérite du scénariste Aleksander Scibor-Rylski est justement d'avoir doublé le mystère « policier » d'un mystère « psychologique et moral ». Avant d'en arriver au travail de Jerzy Kawalerowicz, nous discernons déjà l'influence d'Hitchcock et de Fritz Lang. Il n'est donc pas étonnant qu'on retrouve celle-ci dans la mise en scène elle-même. La froideur de la réalisation est, je crois, voulue. Les auteurs n'avaient pas à prendre parti. Le seul personnage pour lequel ils aient quelque sympathie semble être le mineur dont on suit l'évolution psychologique et la révolte contre son « mentor ». Pour le reste la caméra reste objective, et ses perpétuels déplacements accordent à tous les acteurs un avantage égal.

De là une impression de constance dans la conception des plans successifs, qu'on pourrait prendre pour signe de faiblesse. Mais l'habileté technique de Kawalerowicz ne fait pas de doute, comme le prouvent la scène du dîner à la table du « Môme », la poursuite dans les couloirs d'un train réel, les transitions entre le présent et les retours en arrière. Si certaines séquences — celle par exemple de la colère impuissante du commandant des troupes loyales — sonnent faux, la cause en est imputable à des concessions d'ordre politique ainsi qu'au jeu des acteurs. En effet, une certaine mollesse dans la direction des interprètes se fait sentir en plus d'un endroit.

Malgré ces réserves, je tiens *L'Ombre* pour un film digne d'éloges. Mais il demeure avant tout, une œuvre de scénariste. — F.C.

Ces notes ont été rédigées par Fred Carson, Jacques Doniol-Valcroze et François Mars.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 7 AOUT AU 17 SEPTEMBRE 1957

23 FILMS AMERICAINS

Abandon Ship! (*Pour que les autres vivent*). — Voir note de François Mars dans ce numéro, page 58.

The Balchelors' Party (*La Nuit des maris*). — Voir critique de Claude de Givray dans ce numéro, page ?

Beau James (*L'ingrate cité*), film en Technicolor et en VistaVision de Melville Shavelson, avec Bob Hope, Vera Miles, Paul Douglas, Alexis Smith. — Un admirable scénario, une excellente photographie et certaines beautés de détails ne sauvent qu'à moitié un film où la mise en scène brille par son absence.

Bedevilled (*Boulevards de Paris*) film en Eastmancolor et en CinemaScope de Mitchell Leisen, avec Ann Baxter, Steve Forest, Simone Renant, Maurice Teynac. — Scénario ahurissant et mise en scène adéquate.

Beyond Mombasa (*Au Sud de Mombasa*), film en Technicolor de George Marshall, avec Dona Reed, Cornel Wilde, Leo Genn, Ron Randell. — Banal film d'aventures exotiques.

The Big Land (*Les Loups dans la vallée*), film en Warnercolor et en Warnerscope de Gordon Douglas, avec Alan Ladd, Virginia Mayo, Edmond O'Brien, Anthony Caruso. — Western conventionnel autour de la construction d'un chemin de fer; honnête mise en scène.

Canyon River (*La Caravane des hommes traqués*), film en DeLuxe et en CinemaScope de Harmon Jones, avec George Montgomery, Peter Graves, Marcia Henderson. — De la série Z où se révèle un beau tempérament d'homme à tout faire.

Fire Down Below (*L'Enfer des tropiques*), film en Technicolor et en CinemaScope de Robert Parrish, avec Rita Hayworth, Robert Mitchum, Jack Lemmon, Bernard Lee. — Les rides soucieuses de Rita Hayworth n'ont d'égales que celles du spectateur devant l'incohérence du scénario.

The Girl in the Red Velvet Swing (*La Fille sur la balançoire*). — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro page 59.

Gun For a Coward (*Une Arme pour un lâche*), film en Eastmancolor et en CinemaScope de Abner Biberman, avec Fred McMurray, Jeffrey Hunter, Janice Rule, Chill Wills, Dean Stockwell. — Le lâche n'en est pas un, le réalisateur n'en est pas un non plus; mais les couleurs sont belles.

Island in the sun (*Une Ile au soleil*), film en Technicolor et en CinemaScope de Robert Rossen, avec James Mason, Joan Fontaine, Dorothy Dandridge, Joan Collins. — Beaucoup de bruit pour rien. Intrigue absente, mise en scène inexistante, interprétation nulle. Prouve, si besoin était, la démission définitive de Rossen.

Julie (*Le Diabolique Monsieur Benton*), film de Andrew L. Stone, avec Doris Day, Louis Jourdan, Barry Sullivan, Frank Lovejoy. — Deux bonnes choses : au début, jolis extérieurs, à la fin Doris Day pilote un Douglas. L'entre-deux est des plus médiocres.

Man Afraid (*L'Emprise de la peur*), film en CinemaScope de Harry Keller, avec George Nader, Phyllis Thaxter, Tim Hovey. — Le premier film de Keller, *L'Enquête de l'Inspecteur Graham*, était curieux. Celui-ci n'est qu'un pensum.

The Mole People (*Le Peuple de l'enfer*), film de Virgil Vogel, avec John Agar, Cynthia Patrick, Hugh Beaumont. — Fumisterie sans flamme.

Oklahoma! film en Technicolor et en CinemaScope de Fred Zinnemann, avec Gordon MacRae, Gloria Grahame, Gene Nelson, Eddie Albert, Shirley Jones. — De la bonne chansonnette braillée par les antipathiques Gordon McRae et Shirley Jones. Zinnemann a fait un travail conscencieux et Agnès De Mille une chorégraphie fascinante.

Showdown at Abilene (*Les dernières heures d'un bandit*), film en Technicolor de Charles Haas, avec Jock Mahoney, Martha Hyer. — Western qui se voudrait ambitieux et qui n'est que sinistre. Des deux Haas, Charles et Hugo, quel est le pire?

Their Secret Affair (*Affaire ultra-secrète*), film en WarnerScope de H.C. Potter, avec Susan Hayward, Kirk Douglas, Paul Stewart, Jim Backus. — Une histoire fort mauvaise, faussement anti-militariste, car la vieille baderne est censée émouvoir, Potter a mis en scène cette comédie selon les normes du drame le plus sombre.

Three Stripes in the Sun (*La Haine des yeux bridés*), film de Richard Murphy, avec Aldo Ray, Phil Carey, Dick York, Mitsuko Kimura. — Sur une histoire banale et qui laissait craindre le pire, l'ex-scénariste Richard Murphy a su faire un film attachant.

Tobor the Great (*Le Maître du monde*), film de Lee Sholem, avec Charles Drake, Karin Booth, Billy Chaplin. — Ou un robot patriote au service de MacCarthy.

Tribute to a Bad Man (*La Loi de la prairie*), film en Eastmancolor et en CinemaScope de Robert Wise avec James Cagney, Irène Papas, Stephen McNally, Vic Morrow. — Le plus mauvais film de Wise.

Twelve Angry Men (*Douze hommes en colère*), film de Sidney Lumet. — Voir critique de François Truffaut dans notre prochain numéro.

The Vintage (*Les Vendanges*), film en Metrocolor et en CinemaScope de Jeffrey Hayden, avec Michèle Morgan, Mel Ferrer, Pier Angeli, John Kerr, Leif Erikson. — Un de ces mauvais scénarios dont on peut (mais ce n'est pas le cas) faire de bons films. Mel Ferrer, Pier Angeli, Michèle Morgan y mettent leur âme de cabotins à nu : elle n'est pas belle.

Westward Ho the Wagons! (*Sur la piste de l'Oregon*), film en Technicolor et en CinemaScope de William Beaudine, avec Fier Parker, Kathleen Crowley, Jeff York, David Stollery. — Western pour enfants. Production Walt Disney.

13 FILMS FRANÇAIS

A pied, à cheval et en voiture, film de Maurice Delbez, avec Noël-Noël, Denise Grey, Sophie Daumier, Gil Vidal, Pierre Mirat, J.-P. Jaubert. — Maurice Delbez, l'obscur tâcheron qui réalisa le remake de *La Roue*, continue à sévir dans les transports.

Comme un cheveu sur la soupe, film de Maurice Regamey, avec Louis de Funès, Noëlle Adam, Jacques Jouanneau, Nadine Tallier, Léo Campion, Christian Duvalleix. — De Funès mal utilisé ne peut sauver le film. Ce cheveu ne serait-il pas le poil que Régamey a dans la main?

Fernand Clochard, film de Pierre Chevalier, avec Fernand Raynaud, Jean-Marc Tennberg, Renée Devillers, Magali de Vendeuil. — *Madame et son clochard* à la sauce française : pouah!

Les Lavandières du Portugal, film en Eastmancolor et en Dyaliscope de Pierre Gaspard-Huit, avec Jean-Claude Pascal, Anne Vernon, Paquita Rico, Darry Cowl, Jean-Marie Proslier, Yvonne Montlaur. — Une idée au départ : satire de la publicité. Mais Gaspard-Huit n'est pas Tashlin, certes non!

Œil pour œil, film en Technicolor et en VistaVision d'André Cayatte, avec Curd Jurgens, Folco Lulli, Pascale Audret, Dario Moreno. — Voir chronique du Festival de Venise, page 38.

Les Œufs de l'autruche, film de Denys de la Patellière, avec Pierre Fresnay, Simone Renant, Marguerite Pierry, Georges Poujouly, Guy Bertil. — Plus mauvais, encore, que la pièce de Roussin.

O.S.S. 117 n'est pas mort, film en Dyaliscope de Jean Sacha, avec Yvan Desny, Magali Noël, André Valmy, Danik Patisson. — Histoire policière de la plus grande banalité : virtuosité gratuite et à peine suffisante.

La Peau de l'ours, film de Claude Boissol, avec Jean Richard, Nicole Courcel, Jacques Simonet, Sophie Daumier, Denise Grey. — Le premier film de Boissol autorisait de vagues espoirs. Celui-ci les déçoit complètement.

La Polka des menottes, film de Raoul André, avec Pascale Audret, Suzet Maïs, Claude Rich, Misha Auer, René Blancard. — Le tempo s'apparente plus à celui d'un slow soporifique.

Quelle sacrée soirée! film de Robert Vernay, avec Jean Bretonnière, Dora Doll, Christine Carrère, Bernard Dhéran, Noël Roquevert, Gabriello. — Farce grasse.

Les Suspects, film de Jean Dréville, avec Charles Vanel, Yves Massard, Anne Vernon, Maurice Teynac, Jacques Morel, Grégoire Aslan. — La D.S.T. comme si vous y étiez... à supposer que tous les policiers soient des saints, et tous les fellaghas germano-russes.

Une Nuit au Moulin Rouge, film en couleurs de Jean-Claude Roy avec Tilda Thamar, Noël Roquevert, Jean Tissier, Maurice Baquet, Marie Dubas, Amédée. — Pour hériter, il faut qu'elle soit danseuse de music-hall!

Vacances explosives, film de Christian Stengel, avec Arletty, Ginette Pigeon, Philippe Bouvard, Andrex, Raymond Bussières, Marthe Mercadier. — Vaudeville policier : nul!

5 FILMS ITALIENS

Le Amice (*Femmes entre elles*). — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 53.

Madame Butterfly, film en Technicolor de Carmine Gallone, avec Kaoru Yachigusa, Nicola Filacuridi, Michiko Tanaka. — Puccini, tel qu'en lui-même Carmine Gallone, spécialiste de l'opéra filmé, ne le change pas.

Defendo il mio amore (*Scandale à Milan*), film de Vincent Sherman, avec Martine Carol, Vittorio Gassmann, Gabriele Ferzetti, Georgia Moll, Charles Vanel. — Scénario rocambolesque, filmé en mélodrame.

Le Diciottenni (*Les Dix-huit ans*), film en Eastmancolor et en Superfilmscope de Mario Mattoli, avec Virna Lisi, Antonio de Teffe, Marisa Allasio. — Aussi mauvais que *Les Collégiennes*. Mais c'est en couleurs et les filles sont plus jolies.

Sinfonia d'amore (*Symphonie inachevée*), film en Technicolor de Glauco Pellegrini, avec Claude Laydu, Marina Vlady, Lucia Bose, Paolo Stoppa. — Le film de Willy Forst, au moins, créait des poncifs !

2 FILMS ANGLAIS

The Baby and the Battleship (*Le Bébé et le cuirassé*), film en Eastmancolor de Jay Lewis, avec John Mills, Richard Attenborough. — Etat zéro de la comédie anglaise. La seule idée est dans le titre.

Brothers in Law (*Ce Sacré Confrère*), film de Roy Boulting, avec Ian Carmichael, Richard Attenborough, Terry Thomas, Miles Malleson. — Comédie anglaise ambitieuse. Elle ne vaut guère plus cher.

1 FILM ALLEMAND

Liebe ist ja nur ein Märchen (*Amour, tango, mandoline*), nlm en Agfacolor de Arthur Maria Rabenalt, avec Gorges Guétary, Jacqueline Pierreux, Claude Farrel, Eva Crüwell. — Nous aimerions d'autres ambassadeurs du cinéma allemand.

1 FILM SUEDOIS

Gorilla, film en Eastmancolor et en Agascope de Lars Henrik Ottoson, avec Georges Galley, Gio Petre. — On attendait *Le Septième Sceau*. Survient *Gorilla*.

1 FILM AUTRICHIEN

Sissi, die Junge Kaiserin (*Sissi impératrice*), film en Agfacolor d'Ernst Marischka, avec Romy Schneider, Paul Horbiger. — La postérité de *Sissi* va-t-elle encombrer longtemps les écrans ?

1 FILM POLONAIS

Cien (*L'Ombre*). — Voir note de Fred Carson dans ce numéro, page 60.
